JAN BOŁOZ ANTONIEWICZ

GROTTGER







TOWARZYSTWO
NAVCZYCIELI SZKÓŁ
WYŻSZYCH - LWÓW

NAVKA I SZTVKA





GROTTGER

Wydawnictwo
Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych we Lwowie
pod redakcyą Tadeusza Piniego

NAUKA I SZTUKA

TOM XI.

Grottger



Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie
Warszawa E. Wende i Spółka

GROTTGER

napisał

Jan Bołoz Antoniewicz

z 403 ilustracyami



Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie
Warszawa E. Wende i Spółka



KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

WSTĘP.

Weźmy do ręki jakiś kredkowy rysunek Grottgera z lat jego ostatnich, wizerunek osoby, blizkiej mu myślą i sercem, i stańmy z nim przed tym lub owym portretem magnackim, dziełem Bacciarellego lub Lampiego. Czy uwierzymy, że oba te dzieła sztuki przedziela nie więcej, jak połowa wieku i jedna tylko generacya, że to mogą być — znam nawet konkretny przypadek — portrety dziada i wnuka lub wnuczki?

Sztuka tego wielkiego portretu, co się wlokła przedtem po rezydencyach i akademiach cesarskich i królewskich, wiedzie do ostentacyi, stawia człowieka jako przedmiot podziwu, chwyta za oko, imponuje i chce imponować postawą, gestem, orderem, mapą, buławą, nawet kotarą, błyszczącą płytą marmurową stołu i jego złoconemi nogami, gnącemi się jakby do nizkiego ukłonu. W twarzy i pozie, w akcesoryach i w kolorycie jest w niej jakaś sytość przestała, miękkość tak subtelna, że aż nadgniła, pełń życia, ale życia ziemskiego tylko, które zaginie w niepamięci piasku. A portretowanemu mało to wadzi. Rumieniec zadowolenia krasi mu pełne policzki, duma wysuwa pełną wargę dolną, pycha wskazuje otwartą dłonią ku buławie, uśmiech łaskawy wyczekuje uniżonej rewerencyi, każdy z rysów twarzy, wygodą życia i gładzącym pendzlem malarza obranych ze wszelkiej energii i ostrości, budzi ciekawość i rodzi pytanie o r o d o w e raczej niż n a r o d o w e pochodzenie magnata. Znamię rodowe, oto jedyny akcent odrębny w tym zresztą tak ogólnie i kosmopolitycznie pojętym człowieku i — obrazie. A malarz jest tłumaczem wiernym i świetnym! Poco temu przeczyć i pozbawiać się samochcąc przyjemności wniknięcia w jego intencye, poco odmawiać uznania objawiającej się w tym obrazie wysokiej technice sztuki i — życia? Obie zaumarły zresztą na zawsze, należy im się więc i z tego tytułu, wedle łacińskiego przysłowia, dobre wspomnienie.

Ale »patrz, co teraz następuje!« wołamy z Hamletem, wiodącym matkę od obrazu do obrazu.



1. M. BACCIARELLI: KRÓL STANISŁAW AUGUST.
OBRAZ OLEJNY, NA PŁÓTNIE.



2. A. GROTTGER: PORTRET JÓZEFA KORZELIŃSKIEGO.
RYSUNEK NIEBIESKIM OŁÓWKIEM.

Oko nasze pada na rysunek Grottgera. Zamiast wielkiego płótna i ramy złoconej, wymyślnie rzeźbionej, zamiast jedwabiu purpurowej kotary i dostojnie rasowej postaci — jest tu skromny karton, neutralne białe tło, a na niem popiersie, sama głowa tylko, bez znamienia rasy i rangi — typ zupełnie nowy, dotychczas nieznany, wykluczający wszelkie oznaczanie stanu i godności, nie troszczący się zupełnie o to, kim jest portretowany po mieczu, czy też po kądzieli.

Co się stało? Czy po tych schodach, wyścielonych ciepłym, miękkim kobiercem już syn tamtego nie wstąpił na podwyższenie przed purpurową kotarę, czy żadna inna dłoń już nie położyła mapy i buławy na stół szklisto marmurowy? Co się stało z tamtem życiem, z tamtą świetnością? Gdzie barwy uciesze, miękkie, jak kobierce, soczyste, jak południowy owoc, przyrządzane dla smakosza, jak dziczyzna zleżała lub ser zgliwiały? Tylko rysunek kredką, materyał tępy, ponury, którym dawniej nie posługiwano się nawet w szkicu! Jak też to życie zewnętrzne musiało zmaleć, zbiednieć i skurczyć się, gdy dzieło tak skromne a technika tak nikła znaczą już wyżynę sztuki!

Takby pytali i sądziliby ludzie, zstępujący z portretów wspaniałych Bacciarellego, nie mający oka i poczucia dla duchowej i idealnej strony sztuki. Ale, gdy się choć na chwilę poddamy duchowemu czarowi t e j sztuki, sąd nasz o t a m t e j natychmiast się zmieni: świetność z przed chwili wyda się puszącą się pompą, wspaniałość czczym bombastem, wielbiona technika starczą manierą. I zdaje się nam, jakoby cudowna historya o olbrzymim Goliacie i malutkim Dawidzie raz jeszcze przed naszemi oczyma się rozgrywała. Ujęcie postaci ludzkiej o jakie lat trzydzieści wcześniejsze, n. p. przez Maszkowskiego Jana lub Wojciecha Stattlera, kapituluje przed Bacciarellim na całej linii. Ale ten portret kredkowy jest rzutem Dawida — powala nim Grottger olbrzyma Goliata, opasanego całą dumą »wysokiej sztuki«. Zamiast pełni i sytości jest tu raczej jakiś brak i pragnienie. Wszelka strona życiowa, wszelki moment rodzajowy, związek ze stanowiskiem, szczeblem, zawodem i trudem życiowym są tu zupełnie pominięte jako coś drugorzędnego, co pominąć można i należy, i to pominięte na rzecz wyższego życia duchowego, dobroci, szlachetności, szczytności myśli, a zwłaszcza uczucia, a więc na rzecz momentów, wobec których wszelka wielkość życiowa blednie, jak lampka nocna wobec blasku porannego słońca. Staje na tych rysunkach jakieś nowe zupełnie pokolenie, podniesione, wywyższone, odrodzone z ducha — jeśli mężczyzna, to wybraniec o rysach bohatera lub geniusza, jeśli niewiasta, to coś pomiędzy rusałką a aniołem, wszyscy ze znamieniem przedziwnej czystości i słodkiej a czułej swojskości, ale zarazem z blaskiem i aureolą nadżyciowego pragnienia i świętego prawie posłannictwa. Tamta sztuka d o t w a r z a tylko do rzeczywistości zwierciadło, uzupełnia ją obrazem — ta s t w a r z a życie nowe, zaznacza i sumuje jego czynniki duchowe; tam wystarczy rozumieć i umieć, tu

trzeba czuć — głęboko, rzewnie, wspólnie wczuć się w organizm duchowy bratniej polskiej duszy, aż do jej najskrytszych tajni. Nie chodzi tu o pełne i dawne życie, ale o ducha, o pierwiastek nadżyciowy, możliwy do uchwycenia ideą i uczuciem, będący czemś nierealnem, przeciwnem danej rzeczywistości, od niej oderwanem, a zatem poniekąd tylko jej duchowym nerwem. Ekwiwalentem artystycznym tych nierealnych i pozazmysłowych tendencyi będzie nierealna i pozazmysłowa sztuka. Ten »nerw duchowy« znajdzie zatem wyraz swój nie w barwnej płaszczyźnie, nie w brawurowem śmiganiu soczystą farbą, lecz w samem włóknie graficznego nerwu, w samym bezcielesnym, prawie niewymiarowym konturze rysunkowym, w linii tylko, w linii czystej a ostrej, jakby rytej w miedzi. Z całości kwiecistego ogrodu rzeczywistości oderwie tu twórca tylko jedną wiotką gałązkę. Bierze ją i kładzie na swą dłoń szlachetną i wpatruje się w nią długo, uważnie, jakby w talizman czarującej mocy. Wtedy zlatuje i usiada na niej motyl, którego Grecy zwali — psychą.



3. A. GROTTGER: DWA POKOLENIA.

Tak powstaje w sztuce polskiej idealizm.

*
* *

Przeciwstawiłem te dwa kontrasty, czerpiąc je z dziejów naszej sztuki. Ale spotykamy się z nimi w sztuce każdego narodu w przeróżnych modyfikacyach i odmianach.

Sztuka ma zatem wogóle źródło dwojakie: jedno społeczne i rozumowe, drugie osobiste i uczuciowe.

Najpierw kilka słów o sztuce z źródła pierwszego. Ta nam przedstawia wybitnych ludzi, motory społecznego ładu i składu, ona nam mówi, jak to



4. A. GROTTGER: PORTRET PN. JANUSZKIEWICZÓWNEJ.

społeczeństwo urzęduje i naucza, jak się bawi, jak żyje w gminie i rodzinie, jak się stroi i zbroi. Ona, przedstawiając to wszystko, jest widocznym, zewnętrznym, niejako mechanicznie koniecznym wyrazem i wykładnikiem formalnym danego stanu kultury. Ma zatem charakter na wskroś celowy, dyktowany każdoczesną potrzebą, i żyje z motywów, leżących poza jej główną i właściwą sferą duchową. Jest sztuką, stosowaną do życia. Wiele prawdziwych rzeczy może wydać, najwyższych nie stworzy. Pełna liczba czystej idei artystycznej, jeżeli i o ile się rodzi, pomnożona przez ułamek stosunków społeczno-realnych, da rzeczywistość, od siebie nieskończenie mniejszą. Stwierdzają to przedewszystkiem dzieje architektury. Produkt takich stosunków staje się bardziej dokumentem kultury społecznej niż twórczości osobistej. W bardzo wielu wypadkach społeczeństwo tej ostatniej nie potrzebuje lub niechętnie ją znosi. Bo któżby chętnie uginał kark pod wyższą racyę i wolę?

Proces krystalizacyi polityczno-społecznej odbywa się nieraz tak szybko i pochłania do tego stopnia rozporządzalne siły, że kultura artystyczna najpierw nie może za nim wydążyć, a później go już nie dogoni. Proces krystalizacyi politycznej wyprzedził u nas, jak wszędzie na północy, krystalizacyę kultury duchowej i formalnej. Przyjęcie gotyku, przez cały Wschód europejski, przyjęcie renesansu prawie bez opozycyi przez całą Europę po tej stronie Alp, oto dwa światowego znaczenia objawy bierności kultury, niedorosłej do stosunków politycznych i niezdolnej do stworzenia z siebie formy własnej.

To wyprzedzenie sztuki przez formy społeczno-polityczne stworzyło rozdział w życiu umysłowem i kulturze.

Rozdział społeczeństwa na dwie warstwy, jednę górną, energiczną, rządzącą, i drugą bierną, uczuciową i rządzoną, przeniósł się także na stosunki umysłowe. Płyta izolacyjna, nie dopuszczająca soków z dolnego podłoża, wsunęła się między obie warstwy. Warstwa dolna, nieintelektualna jeszcze, bez światła wiedzy i świadomości, płynna i chwiejna, niezdolna do inicyatywy i rozrostu, ale pełna instynktów i marzeń, modłów i pieśni, czarów i obrzę-

dów, wyraża swe dumania hieroglifami barwnego zdobnictwa, obcując i żyjąc z porami dni i roku, z naturą, z borem i łanem w przedziwnie cichym, potulnym, religijnie świętym związku. Popęd twórczy zakorzenił się głęboko w instynkcie, drzemiąc w milionowych zarodkach. Na darmo parł on i darł się ku górze, na darmo pragnął przedrzeć się ku światłu, ku słońcu — musiał się dusić w ciemni i drzemać biernością milionów.



5. JÓZEF GRASSI:
KS. TERESA CZARTORYSKA JAKO HEBE

Ale społeczeństwo miało piekące potrzeby społeczno-artystyczne i z zaspokojeniem ich zwlekać nie mogło, musiało się przeto posługiwać siłami obcemi. Zasiało się więc w tej górnej warstwie nasienie, zawiane wraz z prądami politycznymi z zachodu i południa. Tkwiło ono tylko kilkoma korzonkami i nie wyrosło z bujnej siły ziemi: stało inicyatywą nielicznych jednostek.

Naród nasz długie wieki żył w sztuce przeważnie recepcyą form obcych. Siłę swej kultury i kulturalności objawił on w dwu kierunkach, najpierw tem, że tych dzieł obcych potrzebował, a następnie, że te dzieła nie zostały czemś powierzchownem i zewnętrznem, ale że je do swego życia kulturalnego włączył, że się z niemi zżył. Taki kościół barokowy z frontonem z daleka widocznym, ze swemi wielkiemi formami, z silnymi kontrastami świateł i cieni, ze swymi pomnikami i grobowcami fundatorów, stojący na błotnym, nędznym rynku tylu a tylu naszych miast i miasteczek, ratusz w późniejszym włoskim stylu, zajmujący środek wolnego kwadratu, tu i owdzie pałac lub zamek — dziś już może w ruinie — w stylu włoskim lub francuskim z widocznem przejściem przez *milieu* drezdeńskie — wszystkie te budowle należą integralnie do szaty zewnętrznej, do fizyonomii naszego kraju. Wieki i generacye, modląc się i gwarząc, w życiu świątecznem i codziennem, w te formy wżyły się i wmyśliły. Ale i naodwrót. Artyści obcy, tu u nas pracujący, zastali stosunki i stany kulturalne, które wypadało im przecież uwzględniać i do

twórcy musieli się stosować. Poza imperatywem klimatu, sytuacyi, materyału i środków, momentami, z którymi zawsze i wszędzie sztuka liczyć się musi, a które już tem samem z lekka modyfikują i lokalizują, ważyła jeszcze indywidualnego pana budowy: fundatora, klasztoru, miasta lub magnata. Co więcej, były formy lokalne dawniejsze, zabytki kultury średniowiecznej, budownictwa w innym materyale, które rozumny architekt uwzględniał i z formami własnemi w swym sensie kombinował.



6. JAN LAMPI (OJCIEC):
PORTRET TERESY Z OSSOLIŃSKICH POTOCKIEJ Z SYNEM ALFREDEM.

Siła asymilacyjna i atrakcyjna naszego życia narodowego przerabiała i z lekka polszczyła nie tylko dzieła, ale i ludzi. Niejeden z artystów obcych,



ROBERT [illegible] TERRY.

zwłaszcza budowniczych, tu osiadał i, związany cechem i korporacyą, mchem obrastał, zaczął lgnąć do kraju i narodu; druga generacya stawała się już polską.

Artyści nasi, zwłaszcza wybitniejsi, znów kształcili się za granicą i stali się przedstawicielami, czasem wcale nieposlednimi, obcych kierunków — ale swej odrębności narodowej zaznaczyć silniej nie umieli i nie śmieli.

Wszystko to nie jest jeszcze sztuką narodową. Pięć długich wieków upłynąć musiało, nim język ojczysty dorósł do literackiego wyrazu, drugie pięć wieków, nim instynkty artystyczne dojrzały do tego stopnia, by się stać dokumentami duszy i myśli narodowej. To, co przedtem było i nazywało się sztuką, było tylko nabytkiem z zewnątrz lub wynikiem wielkiego daru dostosowania się do tworów obcych. Z samej głębi uczucia, z całej pełni poczucia narodowego to nie szło. To nie jest zdobycz, wypracowana w pocie czoła, to nie jest spowiedź z tajników duszy, to nie zachwycający objaw instynktu, przeradzającego się na dzieło jasnej i szczytnej inteligencyi twórczej — to nie blask wiosennego słońca, co się przedarł przez nocne mgły i przedświtne opary. Cała sztuka nasza aż do końca XVIII wieku jest rzeczą nabytą i upodobnioną, nie dzieckiem z łona matki, tylko wychowanką kultury. Dzieł zostało się dużo; indywidualności, któraby była krwią z krwi, kością z kości narodu, nie było ani jednej. Sztuka nasza była przedtem tylko — koniecznością kultury, rzeczą rozumowo chcianą, wyrazem siły, mienia i dostatku. Ale jak słabą jest ostatecznie ta zewnętrzna konieczność kultury wobec tego wewnętrznego musu, który pnie się naprzód z żywiołową siłą, z zachwytem nieopisanym, entuzyazmem wieszczym! Nam, wychowankom jednostronnego politycznego historyzmu, trudno często pojąć powody tych nagłych skoków naprzód, tych gwałtownych rzutów ducha twórczego, tej negacyi i tego braku wszelkiej tradycyi, a jeszcze trudniej zgłębić cały ogrom dokonanego dzieła. Mierząc mimowoli świat duchowy zewnętrzną miarą stosunków politycznych, łączymy pojęcie każdej wielkiej zdobyczy, potężnego czynu, faktu, który zaważył na losach narodu, z objawem zewnętrznie imponującym, chwytającym za zmysły, z objawem siły



7. A. GROTTGER.
PORTRET RAFAŁA MASZKOWSKIEGO
I JEGO ŻONY



S. FR. SMUGLEWICZ: POLSKA W KAJDANACH.

i masy. Tym cichym chwilom, w których twórca ma objawienie nowej mowy, nie towarzyszy żadna okazałość ni świetność. Po jakich poddaszach i biednych izbach trzeba szukać Patmosów polskiej sztuki! A tymi mnożycielami mienia narodowego, tymi zdobywcami nowych, nieznanych obszarów bogactwa duchowego są biedni i nieznani, maluczcy i wątli!

Takim był Grottger.

* * *

Wielki okręt zatonął. Spuszczają się wybrańcy rozbitków na dno morza, by ratować, co *ex patriae naufragio* wyratować można. Ale zamiast szczątek statku i dawnego mienia, wynoszą z głębin morza, jeden po drugim, skarby nowe, talizmany duszy polskiej. Ciągną i wabią oni ku sobie tymi talizmanami poezyi, muzyki i sztuki wielkie rzesze, wywołują oddźwięk i odczucie, a dokoła każdego z nich gromadzą się liczne i coraz liczniejsze masy, więzione, przykute do nich czarem ich tworów, sympatyą ducha.

Odrodzenie lub raczej zrodzenie się duszy polskiej w XIX wieku przedstawia obraz rzadkiej wspaniałości, a spoglądamy nań z tem większem zainteresowaniem, że obrazu tego jeszcze nie można ująć w ramy, że rozwija się dalej, że dzieło przemiany ciągle się jeszcze dokonywa, że skarby zjawiają się coraz nowe, a dawniejsze talizmany nic ze swej mocy nie tracą.

Stosunek twórczości artystycznej do całego kompleksu spraw umysłowych zmienia się teraz zupełnie. Dawniej była ona korą kultury, teraz będzie jej rdzeniem.

Talizman sztuki miał siłę dwojaką: w ręku Matejki przywabił ducha przeszłości, w ręku Grottgera wyczarował polską duszę współczesną. Tamten, jeden z najpotężniejszych energetyków w dziejach sztuki — może umysłowości wogóle — szedł od początku jedną drogą, z zaparciem się siebie, z wysiłkiem ogromnym, a każde jego dzieło jest spełnionym aktem woli, wykonanym zamiarem, dopiętym celem — ten zaś, lotny, gibki, idzie za instynktem, skłon-

nością, za głosem wewnętrznym. Drogi jego są zawiłe, ścieżki kręte. linia jego rozwoju zagina się, zbacza i nawraca, gubi dantejską *retta via* i odnajduje ją znowu. W ostatnim roku życia staje się mu dopiero świadomem, że od samego początku wiódł go dobry geniusz »przez dolinę płaczu«.

Wykazać tę drogę, którą przeszedł od jawności życia zewnętrznego do tajni życia wewnętrznego, od świata do duszy — jest głównem a niełatwem zadaniem mych badań.

Najpierw trzeba rozejrzeć się w warunkach podstawowych.

* * *

Sztuka zeszłego wieku musiała zacząć od podstaw, od samych początków — co więcej, musiała się zdobyć najpierw na odwagę, by zapomnieć, co przed nią było, i zrzucić wielki bezużyteczny ciężar spuścizny. Niepodobna tylko dziedziczyć — i żaden majorat nie może być wiecznym.

Cała Europa z początkiem XIX-go wieku odradzała się, a z nią i sztuka; sztuka nasza prawie że się dopiero rodziła. To, co poprzednie wieki nagromadziły, na nic jej się przydać nie mogło. Ten, co chciał uderzyć w trąbkę bojową lub zanucić przy sielskiej piszczałce, musiał patrzeć na instrumenty kapeli dworskiej możnego pana, przechowanej tu i owdzie jeszcze w walącej się sali teatralnej lub balowej, w takich Podhorcach naprzykład, jak na dziwaczne i bezużyteczne rupiecie.

Sztuka musiała przestać być »miedzią brzęczącą i cymbałem brzmiącym«, przestać być dworską i »przyboczną«, wyjść z parku i z pałaców sterczących dumnie, zejść do obozu, na pole, do boru, do dworu i dworku, do czynszowej kamienicy, do pracowni na poddaszu i tam odrodzić się z ducha. A tem samem musiała rzeczywiście na zewnątrz zbiednieć, zmaleć i skurczyć się. Nie było już mecenasów w dawnym sensie dla artystów i, co więcej, nie było już artystów dla dawnych mecenasów. Artysta stał się z dworzanina człowiekiem samoistnym, życiowo niezależnym,



9. J. P. NORBLIN: TRĘBACZ. RYSUNEK SEPIĄ.

[illegible] stanowisko społeczne zmieniło się zupełnie, a raczej zaczęło dopiero swą egzystencyę. Zabrał się on teraz do oddania świata i życia z nieudolnością, ale tem większą szczerością. W sensie wielkiej szczerości przedstawiał najpierw świat zewnętrzny i długo musiał się mozolić, nim się odważył na oddanie świata wewnętrznego. Teraz poezya objęła przodownictwo. Ale gdy ona unosiła się nad krajem rodzinnym z szeroko rozpiętemi skrzydłami, sztuka zaczęła dopiero w jej cieniu po tej ziemi ojczystej stąpać. Pierwszym jej sukcesem było pozyskanie podstawy i zakresu bezpośredniego działania. Usunąwszy na bok wszelkie nadgniłe cechy barokowej miękkości Bacciarellego i jego towarzy-



10. J. P. NORBLIN: TARG NA PRADZE. 1784. GWASZ

szy, a zarazem skostniałe pseudo-klasyczne martwoty Smuglewicza (Nr. 1 i 8), zaczęła patrzeć na najbliższe otoczenie, na kraj, na ziemię naszą, na człowieka, na konia.

Sztuka traciła swój charakter rezydencyjny i reprezentacyjny. Postaci na portretach już nie imponują ni gestem, ni strojem, a obraz historyczny już nie stara się zachwycić widza alegoryami, westalkami, zawojami i chitonami, marmurami ołtarzów i gałązkami oliwnemi. Sztuka z wspaniałych sal pałacowych przeszła do zacisza domowego, z festynu do potocznego życia. Kurczyła się, ale i pogłębiała, traciła — i zyskiwała. Traciła podyum i koturn, a zyskała — podstawę. Jednem słowem: stała się charakterystyczną i nie przestała

być nią w wielkiej i znacznej części aż po dzień dzisiejszy. Charakterystyczną jest sztuka Orłowskiego, Januarego Suchodolskiego, Piotra Michałowskiego, Juliusza Kossaka, Józefa Brandta, braci Gierymskich, Wojciecha Kossaka, Wierusza Kowalskiego i całej plejady monachijskiej.

Pierwszy impuls wyszedł u nas od Norblina. Ale i on nie jest tu inicyatorem i nowatorem w słowa tego ostatecznem znaczeniu. On, techniką swą już tak do Rembrandta zbliżony, nie tylko przebiegły naśladowca, ale także



11. A. ORŁOWSKI: WIATRAK. RYSUNEK TUSZEM.

genialny kontynuator luministycznych widzeń owego mistrza nad mistrzami i ich zapalony, genialny tłumacz na rafinowaną i do ostatnich kończyn przedelikaconą mowę francuską XVIII wieku, uczy się na jego tematach sposobu widzenia rzeczy, patrzenia się na świat, powtarza jego typy żebraków w łachmanach, jego trucicieli myszy, jego chatki słomiane z żórawiem, jego wielkie płaszczyzny krajobrazowe, dając wszystko to w sensie mistrza swego poniekąd jako odłamki nieskończoności. Zapewne, nie objął on całego Rembrandta, nie jest magiem i cudotwórcą, któryby rzeczywistość najbardziej zdawkową przemienił w zjawiska kosmiczne — ale nauczył się on od swego mistrza sposobu

poznawania świata w drobinach i przejął od niego pogląd na człowieka jako na wytwór natury. Cały tryb tego życia naturalnego, niemal przyrodniczego staje się teraz dla niego przedmiotem sztuki. Jest wysoce pouczającem i interesującem patrzeć, jak pomiędzy wysokim koturnem Bacciarellego a drewnianem szczudłem pseudo-klasycznego Smuglewicza toruje sobie drogę zwinnym ruchem ten organizator sztuki polskiej, który się zwie Jean Norblin de la Gourdaine, jak on się wpatruje w charakter, typ i linię krajobrazu polskiego, jak się wczuwa, wmyśla, jak się wkłada i wsłuchuje w takt i bieg polskiego życia i w jego odrębną rytmikę, odzywającą się tak często wergiliuszowym *quadrupedante sonitu* tętentem galopującego rumaka (Nr. 10).

Koń w sztuce polskiej! Jak wielką odgrywa on rolę! Staje się on wyrazem siły, dziarskości, świeżości, niemal żywotności narodu. W monografii o koniu w sztuce, podjętej już kilkakrotnie, ale dla niektórych epok dopiero, domagałaby się, w ustępie traktującym wiek XIX, sztuka polska chyba pierwszego miejsca; dopiero za Polską przyszliby Francuzi i Niemcy z swymi Vernetami i Delacroix, z Adamami i Schreyerami. Ile typów odmiennych, ile rąk rozmaitych, ile temperamentów i charakterów kształtowało, każdy na swój sposób, konia w sztuce naszej ubiegłego stulecia! Cały rozwój tej sztuki, którą nazwałem charakterystyczną, możemy odczytać na typach koni, kolejno po sobie następujących. Koń ten jest bujnym i zuchwałym lub karykaturalnie wynędzniałym u Orłowskiego (Nr. 12) lub Sokołowskiego (Nr. 15), z francuska wykwintnym u Wł. Oleszczyńskiego, szczupłym i drewnianym, jakby stał na szczudłach, u Stachowicza, wspaniałym, wielkopańskim i potężnym u Piotra Michałowskiego (Nr. 13), fantazyjnym u Brodowskiego, skromniutkim u Suchodolskiego, wschodnim paradyerem u Siemianowskich, sielankowo-szlacheckim lub rycerskim u Juliusza Kossaka (Nr. 16), zwiędniale sentymentalnym u Loefflera, eleganckim i tresowanym na wcześniejszych obrazach Maksa Gierymskiego, rasowym stepowcem i najwierniejszym towarzyszem pancernego od Cecory aż pod Koldyngę u Brandta (Nr. 17), rodzajowym i dworskim u Kowalskiego, ciętą remontą u Wojciecha Kossaka, jest wichrem i furyą u Chełmońskiego, — farysem i iskrą u Grottgera.

Wielkopańskie i rycerskie tradycye, legiony i powstania, życie wiejskie i tryb rolniczy, poezya opisowa i dumka dostarczały licznych i nowych podniet, a sztuka obca, zwłaszcza Horacego Verneta i Adamów, przysparzała nowych motywów. Koń zaczął, co prawda, nieco górować nad swym panem, człowiek redukował się do jeźdzca, ale sztuka polska otrzymała odrębny akcent, odcięła się w tych artystach od reszty, dostała swe znamię i handlową »markę«. Kierunek ten wpłynął bardzo znacząco na upodobanie publiczności, na wzięcie, na zamiłowanie i na popyt. Polski obraz »z koniem« stał się poszukiwanym towarem, specyalnością, którą każdy poważniejszy zbieracz chciał mieć u siebie reprezentowaną w lepszym lub gorszym egzemplarzu. Co więcej, wpłynął ten kierunek znacznie i na estetykę. Sądzono i twierdzono — i to bar-

dzo stanowczo — że ta szuka charakterystyczna jest najwyższą, najwłaściwszą, najbardziej ujawniającą całą istotę życia narodowego. Przeceniono estetyczną wartość Juliusza Kossaka, jak przeceniono, z podobnych przesłanek wychodząc, sztukę japońską, która jest sztuką charakterystyczną, najbardziej wyrafinowaną, pomysłową, najbardziej rdzenną i własną, ale z tem wszystkiem właśnie *tylko* charakterystyczną.

Powołanie sztuki naszej leżało gdzieindziej! Idąc za drogowskazem poezyi, zaczęła i ona dążyć do przedstawiania tego, co idzie nad rozumienie i rozumowanie codzienne, tego, co nienazwane i półświadome drzemie w głębi duszy, co żywi się potrzebą chwil górnych, nadżyciowych, co od nieświadomości przez intellekt wiedzie do nieskończoności, do przedstawienia ideału. Niedocenić tego, jak to niedawno chciano, znaczyłoby odebrać naszej sztuce jej najwyższą cechę, jej duchowy indygenat. W sztuce wielkiej znaczyłoby to tyle, co poprzestać n. p. na wczesnej Florencyi a lekceważyć Rzym, wyłączyć z zakresu sztuki Michała Anioła, jego, który ponoś to pojęcie ideału pierwszy stworzył, i to w sztuce i poezyi równocześnie — znaczyłoby wreszcie widzieć w Rembrancie tylko pierwszego technika świata. Nie da się zaprzeczyć, że sztuka każda, przechodząc z charakterystyki do ideału, w pierwszej chwili wiele traci: traci swą formę odrębną, swój materyał osobny, odbarwia się, gubi może nawet związek z masą i narodem. Świat dotykalny i rzeczywisty był dla niej dotychczas *gliną*, materyałem, z którego urabiała szkice, drgające życiem, nęcące swojskością. Ale ona pragnie teraz *marmuru*.



12. A. ORŁOWSKI: KOZACY.
RYSUNEK WĘGLEM Z BIAŁEMI ŚWIATŁAMI.

Mamy więc dwa światy: *charakterystyczny* jeden, *idealny* drugi. Oba mają uprawnienie, oba mogą trwać i istnieć obok siebie. Tu

[illegible] lub sądzić — to trzeba poznać i zrozumieć. A wolno być [illegible] jak wielkiej przestrzeni dzieje sztuki naszego narodu się rozgrywają.

* * *

Wysokie pasmo gór rozdziela północ i południe. Instynkt żywotnych silnych ras kusi i ciągnie z pod zimnych cieniów u stóp północnych stoków do tamtych stron, wygrzewających się w słońcu do późnego wieczora, wabi do tłustych połonin na łagodnym stoku, do gajów wonnych, do owoców o smaku obcym, do słońc, do rozkoszy, do wyższego życia, któreby nie upływało na bezprzestannej walce z przyrodą, nie było znojem ciągłym tylko i trudem. I historya duchowa ma swe wędrówki narodów. I tu powstają wybrańcy — wodzowie — którzy instynkty milionów, rozprószone w atomach, sumują w szczytnych inicyatywach i dzielnych czynach. I tutaj wstanie nagle wybraniec, który się wzniesie do heroicznego postanowienia! On zatęskni za czemś więcej, zapragnie czegoś nowego, lepszego, rozkoszniejszego, innej formy życia, wyższego bytu. Magiczna moc ciągnie go ku krainom, gdzie duszy wolno siebie czuć, myśli — siebie myśleć, gdzie umysł, wsłuchany tylko we własne głosy wewnętrzne, pozna świat nowy, zrozumie nowy związek rzeczy. Świat istniejący przestaje być jego światem, on chce go się pozbyć, odrzuca go. On musi stworzyć ze siebie pracą wewnętrzną, o której »zasłużony pracownik« nie ma pojęcia, wysiłkiem ducha niewypowiedzianym, wytężeniem ostatecznem nowy świat formy, nie na podobieństwo

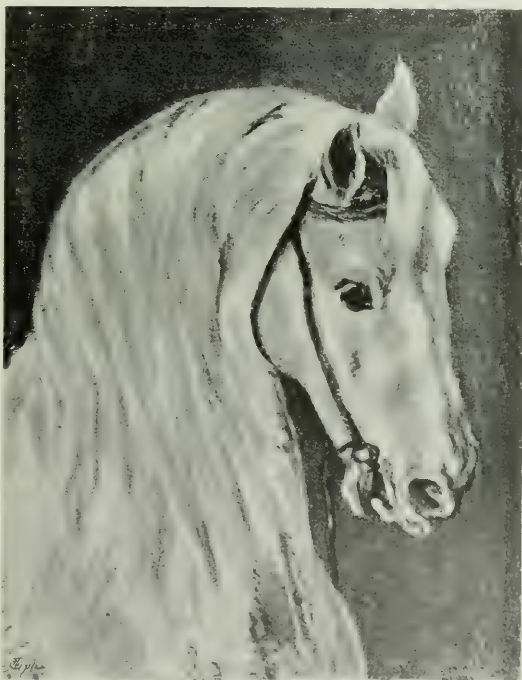


13. PIOTR MICHAŁOWSKI: WIEŚNIAK NA KONIU. AKWARELA.

teraźniejszości lub przeszłości, ale na wzór i podobieństwo myśli własnych i instynktów swoich. Już artysta nie jest tylko ogniskiem soczewki, skupiającej w sobie skład świata zewnętrznego. On staje się siłą rodczą i centralną, urabiającą dokoła siebie nową organizacyę świata, bo on świata już nie przetwarza, ale go stwarza. W tym świecie inne słońce, wschodząc, do nowych zbudzi go czynów, tam dusza jego w snach nocy letnich rozpływać i roztkliwiać się będzie. Tam świat jego mową przemówi, według jego myśli się ułoży, jego systemem wirować będzie, tam odezwie się pieśn, dziwnie harmonijnie do tonu jego lutni nastrojona, tam wszystko z nim razem myśleć, kochać, dźwięczeć będzie.

Tego świata stać się niepodzielnym panem! Mój Boże! Jaka to nagroda za głody i chłody, za trudy życia i jego zawody, za niepokoje pokus, za gorycze uciech, za żale i wyrzuty! — Co za nagroda dla tego, którego dusza, jak ognik niespokojna, lotna jak motyl, co chwilę przylgnie i znowu, zraniona, odleci, co każdemu serce niesie w darze, a nieraz — będąc jeszcze tak młodym! — raniony kajdankami życia gorzko zapłacze, zwierzając się duszy kochanej, że jest »bardzo bidzi pan«.

Tak marzył, tak czuł, tak zwierzał się Artur Grottger. On to przeprowadził sztukę narodową, obrazowo mówiąc, z północy przez Alpy na południe, on ją, dotąd charakterystyczną tylko, podniósł w idealną. On zrobił z przedstawicielki świata zewnętrznego zwiastunkę świata wewnętrznego. On tego dokonał, on, taki nikły, w życiu pozornie trzpiotowaty, niestały, trochę lekkomyślny i płochy, miotany losem, jak mała łódka falą morską, wsłuchany jedynie w głosy wewnętrzne, wodzące i uwodzące go. Te głosy wewnętrzne przeradzają się w jego latach późniejszych w myśli jasne, dojrzałe, doskonałe, szczytne, w myśli o ponadnarodowej ekspanzyi, o światowej rozpiętości. Ale tkwią one pierwotnie wszystkie w impulsach, instynktach i dlatego sięgają aż do najskrytszych tajni uczuć ludzkich.


14. PIOTR MICHAŁOWSKI: ŁEB SIWOSZA.

Zdawałoby się, że, jeśli komu, to jemu właśnie zbywało na wszelkich danych do przy-



15. JAKÓB SOKOŁOWSKI: POCZTYLION AKWARELA.

gotowania i przeprowadzenia dzieła tak wielkiego.

Zapewne! Ale czyny w świecie twórczości artystycznej usuwają się zupełnie z pod praw mechaniki rozumowej, a ważnych i stanowczych przemian w tym świecie dokonuje się najrzadziej drogą zamiarów, świadomości i »jasno wytkniętych celów«.

Raz jeszcze: wybrańcem, odkrywcą, wodzem w rzeczach duchowych staje się nikły i słaby. To jest właśnie ta magika siły duchowej. Odtąd już typ ogólny i masa przestają być treścią wyłączną sztuki. Duchową jej sprężyną staje się indywidualność i dusza ludzka, kondenzująca się w bohaterze czynu lub serca.

Dotąd forma artystyczna była jakby kubkiem, którym naród spragniony czerpał z czystej krynicy narodowego życia, od Grottgera jest ona czarą złotą i świętą, godną przyjąć i mistyczny napój ideału. A oba te naczynia on w dłoniach swych trzyma.

On łączy w sobie obie te fazy rozwojowe, charakterystyczną i idealną. Na nim dokonuje się ten proces przemiany, imię jego staje się obrazem i symbolem tego wielkiego procesu przejścia sztuki polskiej od życia realnego do idealnego. Postaram się ten moment wykazać, ten proces, jeden z najważniejszych, jakimi historya cywilizacyi naszego narodu się szczyci, dokładnie określić i ściśle czasowo oznaczyć.

Tu już zaznaczam, odkładając wszelkie szczegóły na później: to przejście sztuki Grottgera od świata realnego do idealnego dokonuje się przemianą techniki wielobarwnej na jednobarwną. Grottger, jak długo widzi świat dotykalny, tak długo posługuje się w dziełach skończonych farbą wodną lub olejną, odpowiednikiem Grottgera idealisty będzie Grottger rysownik. Obaj rodzą się równocześnie. Treść i materyał stają zatem do siebie w stosunku przyczynowym, wzajemnie się warunkując. Ten fakt czyni kontemplacyę całej jego spuścizny, jego *»oeuvre«*, tak ogromnie interesującą.

Gdzie znaleźć drugiego artystę, którego cała technika dozwalałaby wglądnąć do samych ostatnich głębi tajemnych związków, łączących duchową ideę z fizycznym jej objawem?

Mam przekonanie, że gdyby ten wielki artysta, na nieszczęście narodu, był zmarł n. p. około r. 1858, nim jego geniusz w całej swej duchowej szczytności wielkich dzieł rysunkowych się objawił, mieniono by go jednym z najsławniejszych naszych malarzy charakterystycznych i konstruowano by grupę Kossak-Grottger-Brandt —»*das Weltkind in der Mitten*« powiedziałby Goethe. Ale Grottger poeta, idealista i rysownik zaćmił Grottgera narratora, realistę



16. JULIUSZ KOSSAK: PRZEPRAWA PRZEZ DNIESTR. AKWARELA.

i akwarelistę, »tak, iż już sława tamtego się zaciemnia«, jak mówi Dante o Cimabuem, ustępującym przed Giottem.

Rysunek jego rzeczywiście staje się najwierniejszem narzędziem jego ducha.

Nasuwa się teraz pytanie o typ i pochodzenie jego sztuki rysunkowej i o jej związek z ogólnym rozwojem sztuki europejskiej. Aktualną stanie się ta kwestya wprawdzie dopiero z jesienią r. 1858. Sądzę atoli, że może składniej będzie, tam biegu faktów nie przerywać, a dać odpowiedź zaraz tutaj w tych uwagach wstępnych, poświęconych podstawowym warunkom artyzmu Grottgera. A do nich przecież technika tak odrębna i własna na pierwszem miejscu się zalicza.

*
* *

Rysunek wieku zeszłego wywodzi się z dwóch źródeł, bardzo od siebie odległych. Powstają dwa rodzaje rysunku odrębne i sobie przeciwne. Oba musimy poznać, bo oba zbiegają i łączą się w sztuce grottgerowskiej kredki, nie tracąc atoli nigdy pewnych śladów swego dwojakiego pochodzenia.

Pierwszy idzie z Akademii, powstających na gruzach wielkiej sztuki. W nich zaznaczyły się niejako w oficyalnej formie niektóre główne cechy charakterystyczne sztuki XIX wieku. Są niemi: zerwanie naturalnego, przyrodzonego węzła między budową, rzeźbą a obrazem, zanik zmysłu dla tektoniki, dekoratywności i ornamentyki, wyjałowienie i zeschematyzowanie form, zastąpienie stylu, pojętego naiwnie i intuitywnie, rozumowym i naukowym historyzmem, odłączenie rzeźby od architektury i traktowanie jej poniekąd jako podrzutka, luźnie, poza wszelką tektoniką, — przyłączenie malarstwa, oderwanego teraz od budowy, do teatru, literatury i poezyi, i zcentralizowanie w niem wszelkich wyższych dążności artystycznych. Organizacya formalna, sumująca w wiekach poprzednich trzy sztuki do jednej, nadająca im jednolity kierunek i związek, rozpryskuje się teraz, — zanika duch jedności, ginie zmysł i instynkt koniecznej między niemi łączności.

Sztuki dawniej nie zawsze były bliźniętami, ale zawsze rodzeństwem. Orgonizatorką całości była architektura, była ich pra-formą. W czasach gotyku jest ona wprost mechanizmem twórczości formalnej, chwytającym sztuki figuralne, rzeźbę i malarstwo, w kleszcze swej ostrołukowej stylistyki. Nawet tam, gdzie ona chwilowo odpoczywa i zanika, działa kształcąc zmysł architektoniczny, warunkujący formy sztuki figuralnej, objawiający się w obrazie i rzeźbie poczuciem analogicznych stosunków wymiarowych i estetycznych dążności, przenoszących się z budowy na formę ludzką.

Nie była architektura schematem martwym ale żywym objawem życiotwórczego zmysłu tektonicznego, była normą i formą zasadniczą wszelkiej twórczości. Bo ona sama była także wolną twórczością, jak rzeźba i malarstwo. Wielki architekt tworzył swe dzieło tak, jak dziś się tworzy obraz, w sensie osobistej emanacyi artystycznej, zupełnie pod urokiem wymarzonej, urojonej, nierealnej rzeczywistości. Komponuje kościół, pałac, grobowiec, plan miasta nawet, jako czyste dzieło fantazyi. Ta architektura renesansu *in potentia*, niewykonana, ale wykonalna, fantazyjna, ale nie fantastyczna, staje się jedną z najwyższych zdobyczy myśli ludzkich. Dzieła wykonane, nie wyjmuję nawet Św. Piotra, są tylko cieniem tego posągu, tylko sukcesem zewnętrznym tej organizacyi, która miała plany mobilizacyjne przygotowane i obmyślane na o wiele większe wyprawy i wspanialsze jeszcze zdobycze. Czy który z pomysłów stanie się kiedykolwiek rzeczywistością namacalną, co więcej, jak zostanie wykonanym, to tak dla Leonarda jak i dla Albertiego jest troską najmniejszą i ostatnią. Podniesienie architektury do wyżyny pozacelowej twórczości *pure et simple* równało ją z innemi sztukami.

Nastroje i idee, wyrażone tymi planami, szkicami i widokami, rzuconymi

na karty kodeksu lub stronniczki małego »*taccuina*«, tamte dwie sztuki w lot chwytały i tłumaczyły je na wyraźniejszą i ogólnie zrozumialszą mowę form ludzkich. Tak to rodził się przedziwny, płynny związek momentów abstrakcyjnych i konkretnych. Architektura humanizowała się, sztuka figuralna wznosiła się do wyżyn monumentalnych i konstruktywnych, wszystkie trzy sztuki były podzielne przez jedną liczbę.

Wynikiem koniecznym tego ustawicznego procesu wzajemnej wymiany momentów malowniczych, plastycznych i telektonicznych był s t y l j e d n o l i t y. Staje on się »wielkiem organon« sztuki. Źródłem jego jest intuicya i owa tajemnicza siła wrodzona, wiodąca kielnię, pendzel, dłuto po jednej linii i kierunkiem jednej idei — ku wyższej jedności.

Tak było w wczesnym renesansie i wówczas, gdy on już stanął u zenitu, nieinaczej w późnym baroku i w rokokowym wieku ośmnastym.

Dopiero z początkiem zeszłego wieku zaczął pień schnąć od korzenia, i wyciągać ku niebu wśród szelestu opadającego liścia nagie konary, niby sztywne ramię kościotrupa. Zamarła ta wspólność linii i idei, zaginęła sztuka, pojęta jako jedność. Miejsce jej zajęły sztuki i praktyki. Prawda przemieniła się w kłamstwo, żywotność w martwotę, żywy organizm w szkielet, indywidualny impuls w szablon, zbiór osobisty, łączący się pierwotnie z kierunkiem, upodobaniem i myślą założyciela, przeradza się w muzeum — kościół, gromadzący wiekami w swej gotyckiej skorupie wspaniałości renesansu i fantastyczności baroku, staje się ofiarą doktrynerskiej puryfikacyi stylowej, pracownia wielostronnego artysty, łączącego się ongi stałym życiowym stosunkiem z szeregiem uczni-praktykantów, ustępuje przed Akademią. Zamiast dobrego geniuszu, unoszącego się nad pracownią mistrza i uczniów, zawisł teraz w sali modelowej na sznurku sztuczny mechanizm, trzepoczący przyprawionemi skrzydłami...

Myślano, że dezorganizacyi sztuki zaradzi organizacya nauki, że organizm da się zastąpić przez mechanizm. Usunięto moment empiryczny. Zaczęto uczyć sztuki, jak martwego przedmiotu, ustępami, stopniami, po drabince, drogą eklektyczną, wszystkiego po trosze a wszystkich naraz, jak na komendę, jak przy mustrze lub lekcyi gimnastyki.

Powstało wówczas pojęcie »niedoścignionych wzorów« i to nie w sensie estetycznej szczytności, mającej zagrzewać do dalszych czynów, ale w sensie pedagogicznego modelu. Sztukę starożytną stawiano jako kwadraturę koła, o której rozwiązanie młody adept ustawicznie a nadaremnie kusić się powinien. Formy tej rzeźby, która ongi ciepłą barwnością swą lśniała w złotawym półmroku świątyni greckiej, oblanej krasą południowego słońca, a teraz prezentowała się w trupiej mumii brudnego gipsu lub fragmentu tylko, musiał się więc uczeń uczyć na pamięć, a mnemotechnicznym fortelem był mu r y s u n e k. Rysowano więc! Rysowano z gipsu i z natury i z najróżniejszych wzorów, rysowano — z rysunków. I z całej tej bujnej, barwnej, żywotnej,

kształtnej praktyki przeszłości został się schemat i upiór — blady, abstrakcyjny, poprawny, martwy, nieosobisty, bezduszny konturowy rysunek!— — —

Przejdźmy teraz do charakterystyki drugiego rodzaju rysunku. Sztuka dawnych wieków, jak to widzieliśmy, tak jednolicie zorganizowana — była i w tym wyższym sensie jeszcze jednością, że w niej wyższy moment formalny, moment konstruktywny i kompozycyjny, pozostawał w przedziwnie ścisłym, organicznie nierozerwalnym związku z momentem duchowym, fantazyjnym i ideowym. Im utwory są wyższe, tem mniej dopuszczają rozumowy rozbiór, osobno z punktu treści i formy. Forma ta nie jest szatą, zarzuconą na treść, bo myśl rodzi się w czepcu formy lub nie rodzi się zupełnie, co więcej, forma sama jest momentem pierwszym, bo forma sama już daje psychiczny podkład. W swojej sferze duchowej, w pracowni swego mistrza egzystuje to dzieło samo dla siebie, jako forma bezimienna, forma-idea, bez oficyalnego stanowiska i uprawnienia — w naszej sferze świata logicznego nabiera go ono dopiero *per subsequens matrimonium* z dodanym tytułem lub tekstem.

Michał Anioł nazywa najwyższe twory swej plastyki dwu- i trójwymiarowej poprostu *ignudi*, nagimi; podsuwamy różne pojęcia, z tym samym niepokojem wyszukania momentu logicznie uchwytnego, z jakim doszukujemy się logicznej »treści« w muzyce. To są właśnie te dzieła, przed któremi rozumowiec staje niezadowolony, pytając się z niechęcią i wyrzutem: »No tak, ale nie zdołasz mi wytłumaczyć, ani co ono znaczy, ani dlaczego ono jest pięknem«. Sądzę, że gdyby mu się powiedziało, że »Jeniec« Luwru oznacza n. p. Bolończyka, pokonanego przez Juliusza II, byłby bardzo zadowolonym. W tych dziełach właśnie treść leży w formie.

W muzyce symfonicznej nie jest inaczej. »*Non sapere aude!*« Zdobyć się na wyłączenie momentu rozumowego poznania, obcując z temi największemi dziełami, oto rada, którą chciałbym dać przedewszystkiem młodszym adeptom historyi sztuki.

Zadaniem naszem wobec wielkich arcydzieł nie jest krytycznie mędrkować, lub chcieć nad nimi rozumowo zapanować, ale im duchowo się poddać! Na tem polega religia sztuki.

Nie można zupełnie się dziwić, że rozdźwięk między sztuką a publicznością w naszych czasach jest większym, niż w wiekach poprzednich, że u najwyżej wykształconych, a u nich może najbardziej, konstatować musimy właśnie ten brak zdolności zupełnego oddania i poddania się dziełu dawnych wieków, że przed najwyższymi tworami sztuki dawnej (lub i powracającej znowu w jej ślady sztuki najnowszej) stają z bezradną obawą, jak gdyby przed szczątkami kultury cyklopów i olbrzymów.

Sąd publiczności jest zazwyczaj sumą kultury współczesnej i dwóch co najwięcej generacyi poprzednich, a zatem, licząc generacyę na lat 33, rezultatem zdań i opinii jednego stulecia. A przed stu laty właśnie dokonywał

a raczej dokonał się już był nie tylko rozłam i rozdział trzech sztuk pomiędzy sobą, o którym powyżej wspomniałem, ale i rozkład wewnętrzny pojedynczych sztuk z osobna.

Najwidoczniejszym stał się on w malarstwie. Moment formalny i konstruktywny, mający swe uprawnienie w dawniejszym żywym kontakcie malarstwa z architekturą i przenoszący się z konstrukcyi trójwymiarowej na dwuwymiarową, stosujący zasadę konstrukcyjno-stylową pałacu, kościoła,



17. JÓZEF BRANDT: CZARNECKI POD KOLDYNGĄ. FRAGMENT OBRAZU OLEJNEGO.

willi, z natury rzeczy i do malowidła sufitowego i ściennego (ornamentyka »kuplowała« motor z wozem) i w dalszej konsekwencyi do obrazu sztalugowego, do »historyi«, do portretu i w dół aż do miniatury — teraz, straciwszy przez zanik architektury swój motor, opada na dno sztuki martwym schematem, podczas gdy, wzorem procesu chemicznego, czynnik drugi, lekki moment fantazyi i idei, związany przedtem przez konstrukcyę, a teraz uwolniony, od owej podstawy odłącza się i ulatnia.

Proces rozkładu formy i rozsadzenia jej przez moment duchowy odbywa się na całej linii twórczości artystycznej. Rozkład formy dramatu i symfonii

jest objawem analogicznym i współczesnym. Psyche, wiązana konstrukcyą i formą, była przedtem w n i c h u t a j o n ą a teraz staje się j a w n ą.

Oto zasadnicza i najgłówniejsza różnica między sztuką figuralną, zwłaszcza malarską, XIX-go wieku, a sztuką wieków poprzednich. Nie można się dziwić, że publiczność i masa, mając taką sztukę i tylko taką od trzech generacyi przed oczyma, gdzie myśl, idea, nastrój niejako wypisane są wielkiemi literami, w owej dawnej sztuce, z jej ideą i duszą utajoną we formie, z trudnością tylko czytać zdoła. Moment psychiczny, uwolniony i ulotniony stał się igraszką fantazyi, instynktów, intuicyi i zaczął teraz migać błędnym ognikiem, odrywać się od rzeczywistości echem leśnem, trwożyć głosami z zaświata. Nic już fantazyi nie trzymało na wodzy, nic jej energii nie zużywało na pracę organizacyjną i kształtującą; żyła dla siebie i w sobie, w jakiemś dziwnem zatopieniu, wmyśleniu się i wczuciu się w siebie, w przeczuwaniu i odczuwaniu stanów pozarozumowych, nastrojów i rozstrojów, łączeniu rzeczy minionych, obecnych i przyszłych. Dusza zaczęła tęsknić *za* — i *do* : *za* minionem szczęściem narodu, za rajem utraconym, za dawną świeżością i dziarskością, swobodą i siłą, za latami dzieciństwa swego — i zaczęła tęsknić *do* harmonii między zmysłem a umysłem, do rajów uczucia, do bytów wyższych, pełniejszych, bez rozłamów wewnętrznych, bez wątpień, bez wiedzy złego i dobrego. Ta senzytywność odczuwała więcej, niż całe wieki poprzednie, mówiła o stanach i myślach, których przedtem nikt nigdy wyrazić nie śmiał i nie umiał. Łączyła ona w sobie wszystko, obejmowała wszystko, dotykała się najskrytszych i najcieńszych włókienek naszej psychy, negowała jedno tylko człowieka jako rezultat dotychczasowej kultury.

Coś nowego ma światu się objawić, piąta ewangelia ma zwiastować mu szczęście: nie masa i rozum mają ludzkość odbudować, ale jednostka i jej serce. Czy można się dziwić, że taki nastrój stronił od wszelkich dotychczasowych kształtów i form, że wszelka forma, kształt każdy dla takiej przewagi nieuchwytnych momentów był mu kajdanem, że sztuka nawet we formach najwyższych czuła się samotną i smutną, jak gdyby więziona sama ze swą tęsknotą we wspaniałym, starożytnym, a ponurym i pustym pałacu?

Przy swoim typie czysto wewnętrznym i subjektywnym były jej wszelkie dzieła, tworzące dla masy, dzieła o charakterze i zamiarze powszechnym, publicznym i wystawowym, po prostu czemś przeciwnem i wstrętnem.

Sztuka ta nie szukała uznania i pochwały, ale serca i współczucia, zwracała się nie do znawcy, ale do przyjaciela, stawała się z natury rzeczy sztuką *intime*, s z t u k ą p o u f n ą. Masę znała tylko podzieloną na psychiczne jednostki.

Tworzono dla siebie. Novalis i Shelley wypowiedzieli zapewne wszystko, co się z tego dziwnego stanu duszy ówczesnej powiedzieć dało. U tych przedziwnych i przedziwnie obdarzonych geniuszów przebija się ciągle niby półwyznanie, że materyał ich sztuki, słowo i myśl, nie są jeszcze materyałem



EGZEKUCYA.

najdoskonalszym, odpowiadającym w zupełności ich zamiarom twórczym. Ich dzieła z swemi, czasem jakby nadziemskiemi pięknościami, sprawiają takie wrażenie, jak gdyby były tylko niedoszłą muzyką!

»Słowa kłamią głosowi, a głos myślom kłamie!«

Nie może, zdaniem mojem, ulegać wątpliwości, że dla tych mędrców uczucia z ich poza-rozumowym i czysto uczuciowym typem ani słowo, narodowością ograniczone, ani kształt, przedmiotowo określony, nie są środkiem komunikacyi duchowej najwłaściwszym i ostatecznym, lecz przeciwnie, że nim będzie jedynie muzyka, ta »brzmiąca myśl«, dająca wartości psychiczne najwyższe, a absolutne.

Z poezyą dzieje się teraz to samo, co się stało w wczesnym renesansie z rzeźbą. Jak ta ostatnia podkradaniem się pod obraz, dążeniem nie tylko do oddania perspektywy i barwy, ale wprost do upodobnienia się obrazowi przez wydobycie efektu niuansu i światłocienia, dosięga szczytu techniki i ekspresyi, tak teraz i poezya, czy w prozaicznej formie Novalisa, czy rymowana Shelleya lub Słowackiego, roztapiając się nieomal w liryce, nabiera jakiejś nadzmysłowej prawie dźwięczności, nierealnego typu symfonii. Schumann i Chopin, to prawie te same dusze, które wreszcie doszły, omijając czyściec logicznej mowy, do rajów »brzmiącej idei«.

A artysta ówczesny? On, teraz już z poezyi zrodzony, pójdzie za nią i z nią, dzieląc jej instynkty, i ze wszystkich dróg, stojących mu otworem, zwróci się, przedewszystkiem na tę, która kołuje najdalej od rzeczywistości, i wybierze tę technikę, która będzie lotnej myśli, okamgnienia, nastroju, błysku objawienia i nieświadomego przeczucia najszybszą i najdomyślniejszą sługą. A tą drogą i tą techniką będzie z natury rzeczy znowu rysunek.

I tak stajemy się widzami dziwnego zjawiska:

Stanowiska sprzeczne ze sobą jak najbardziej, krańcowe ostateczności w stosunku indywiduum do sztuki, posługują się jednym i tym samym środkiem technicznym dla dopięcia swych celów, tak rozbieżnych. Raz jeszcze: ostateczności się stykają!

A co ciekawszem i dla poznania Grottgera ważniejszem jeszcze, — oba rodzaje rysunku: owoc natchnienia i mozolnej pracy, zbliżają się do siebie, spływają się w dalszym rozwoju na jednej karcie — powstaje czasem wspólna wypadkowa momentu nieosobistego i osobistego.

Fizyonomia ludzka ta najpierwsza i najwyższa emanacya intuicyi twórczej, powstająca według pra-form własnego sposobu widzenia, kombinuje i modyfikuje i »uszlachetnia« się typiką, rysami t. zw. ogólnego a w rzeczy samej ogólnikowego piękna, wywodzącego się wprawdzie od wielkich rodów greckiej sztuki, ale przecedzonego do niepoznania przez filtr akademizmu, ruch gwałtowny, impulzywny, jako objaw wybuchowego temperamentu, na samo wspomnienie upioru »wiecznego wzoru« i »niedoścignionego piękna« sztywnieje i kamienieje, wybitna odrębność i poetyczna subtelność pierwszego rzutu,

ujęte w fazie końcowej w sztywny regulamin poprawnego konturu, słabną i mdleją.

Ten dwoisty charakter rysunku tkwi głęboko w samych podstawach sztuki XIX wieku, objawia się u wielu sławnych artystów i śmiało powiedzieć można, że im oni wybitniejsi, tem silniej się zaznacza.

Widzimy go — żeby wymienić choćby dwu najwybitniejszych, a z niejednego względu Grottgerowi blizkich — u Schwinda i u Rethla, co więcej na samym początku wieku i to z całą ostrością swych przeciwieństw, u genialnego Hamburczyka, Ottona Filipa Rungego (1773—1810), myśliciela, pisarza, poety, estetyka, badacza, mistyka, rysownika, malarza, łączącego w sobie zawiązki wszystkich zasadniczych pierwiastków sztuki XIX wieku.

Istota Rungego objawia się z całem bogactwem swych myśli i form nie tyle w jego podziwianych i sławionych portretach, ile raczej w jego symbolicznych rysunkach i sztychach, w »Źródle leśnem«, w »Słowiku«, w seryi na temat czterech pór dnia, w jego przedziwnie smętnym a mistycznie głębokim rysunku na temat grzechu i wyzwolenia (w posiadaniu prof. Nauego w Monachium), niosącym w rysie każdym piętno swego mistrza, który atoli Haack — ku wielkiemu memu zdziwieniu — publikuje teraz jako młodzieńczą pracę — Schwinda (w biografii z publikacyi Knackfussa)!

Jest więc jakaś walka u tych artystów między formą daną, wyuczoną a budzącą się formotwórczą siłą własną, jakieś mozolne, długie, z początku nieśmiałe poranie i rozprawienie się z tradycyą, potem coraz widoczniej i coraz śmielej występująca dążność o wywalczenie sobie formy, odpowiedniej własnym zamiarom, a mimo to nie zrywającej zupełnie z szkołą, formy zdolnej i godnej do przyjęcia ideałów dopominających się potężnie i donośnie o ujawnienie i wypowiedzenie.

A przypatrzmy się teraz tworom Grottgera. Wiem, i sam tego doświadczyłem: są one nam tak blizkie i drogie, iż zupełnie bezkrytycznie oddajemy się ich czarowi, jakby wpatrzeni w twarz drogiej nam osoby. Kochamy, nie krytykujemy. Ale wpatrzmy się lepiej, starajmy się w nie zagłębić, jak w dzieła nam obce, po raz pierwszy widziane, nie apelujące do naszego osobistego udziału.

Wprawne oko ujrzy wtedy w dziełach skończonych i najwyższych, zwłaszcza, jeżeli jeszcze z pierwszymi rzutami i szkicami przygotowawczymi porównywać je będzie, ustawiczną grę obu tych odmiennych rysunków, tak, jak w twarzy dziecka mieniące się ustawicznie rysy obojga rodziców.

Złączą się one i splotą, ale nie zatrą się nigdy, a stosunek ich wzajemny wiecznie będzie zmiennym i płynnym. I tak, jak mówią, — ponoś słusznie — że człowiek w różnych fazach i czynach i latach naprzemian upodabnia się do ojca, to znowu do matki, tak też nosi i charakter rysunku Grottgera a w dalszym ciągu i twórczość jego wogóle, naprzemian cechy obu tych form, formy własnej i nabytej, formy z ducha i formy z wiedzy.

Forma z ducha dąży u niego *»im dunklen Drange«* do ideału, forma z wiedzy do piękna. Im wybitniejszem jest jakieś jego dzieło, tem silniejszym staje się ono kluczem obu tych zwierających się łuków. Bez piękna idealnego i nieosobistego niema dla niego ideału. Piękno jest mu estetycznym odpowiednikiem ideału, ideał etycznym odpowiednikiem piękna. T u l e ż ą g r a n i c e j e g o s z t u k i.

I.

Artur Grottger urodził się 11 listopada r. 1837 w Ottyniowicach, własności ówczas Siemianowskich, obecnie Bocheńskich, w powiecie podhajeckim. Ojciec jego, Jan Józef, mimo niemieckiego nazwiska, był Polakiem z krwi i kości. Opiekował się nim, jakby synem, Hilary Siemianowski, radca sądu tarnowskiego, majętny obywatel, krewny blizki ponoś Franciszka Ksawerego (1811—1853) i Maksymiliana (1812, zm. po 1860), znanych i głośnych swego czasu malarzy amatorów, tworzących do spółki obrazy wschodnie z końmi, turkami, lewatyńcami i t. d., których bogaty zbiór posiada Muzeum Narodowe w Krakowie.

Jan Józef Grottger — (ur. w Tarnowie w r. 1799, zm. w Bukaczowcach 1853) — miał także wyższe uzdolnienie artystyczne. Wprowadziłem go do historyi sztuki naszej, wystawiając w r. 1894 kilka jego prac ze zbiorów Pawlikowskich i hr. St. Tarnowskiego w Śniatynce, przeważnie rysunkowych.

Nie mam zwyczaju chodzić na zasadzkę za wpływami artystycznymi lub literackimi; w tym zaś specyalnym przypadku, gdzie ojciec jest faktycznie pierwszym nauczycielem syna i jego wykształceniu zawodowemu, jak długo żyje, pewien kierunek, choćby tylko przez dobór nauczycieli, nadaje — należy się sztuce jego bliższa analiza.

Mógł ten utalentowany ojciec wpłynąć na genialnego syna w dwoch kierunkach: łącznością swą ze sztuką pseudoklasyczną i późniejszem przejściem do patryotycznych tematów batalistycznych. Do obu tych tak odmiennych kierunków sztuki pana Józefa, przechowały się w prywatnem posiadaniu we Lwowie interesujące dokumenty. Bardzo zabawnym popisem młodego akademika wiedeńskiego, niezamierzoną szarżą pseudoklasycyzmu z nad Dunaju — to ów nieubłagany »Koryolan«. Jest to obraz olejny, 55 × 78·5 cm. Na odwrotnej stronie wymalował artysta napis płynnym pendzlem, maczanym w atramencie obecnie już bardzo zblakłym: »1. Pierwsza (?) (lub może »Premia«) Historiczna | Szkica Oleina J. Grottgera | Roku 1817«, a poniżej napisała ręka inna prawdopodobnie późniejsza: »Coriolanus, Veturia mater et Volumnia uxor«. Przedstawia się tutaj młody pupil p. Hilarego Siemianowskiego jako wyznawca nowożytnego klasycyzmu w trzeciej już generacyi. Ojcem tej sztuki

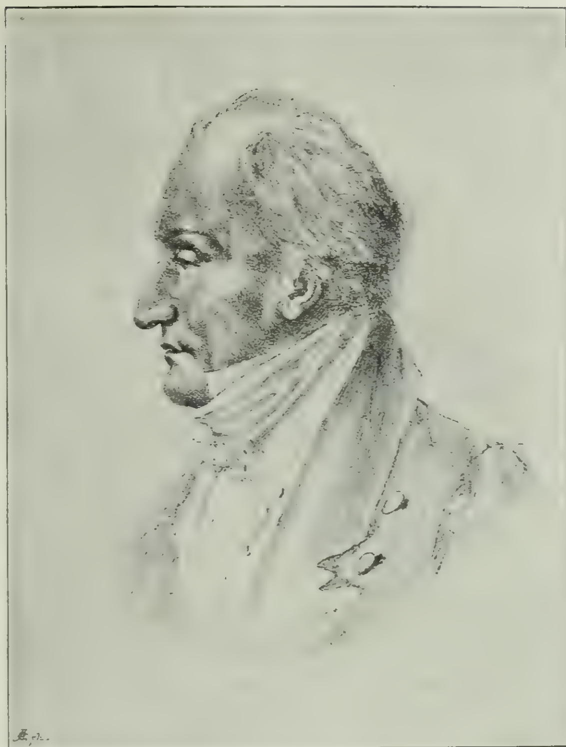
to wiedeńczyk Fügel, jej praojcami — Francuz David i Anglik Flaxman. Ten nieznośny paralelizm ołm wpadających Rzymian — pochodzi w prostej linii od »Horacyuszów i Kuryacyuszów« Davida; stopy długie, jak deski, ramiona grube, jak uda siłacza, piersi wypasione, potwornie krótkie i szerokie, twarze powyciągane wszerz, jak gdyby w przedrzeźniającem lustrze, oczy z białymi błyskami wielkości jaja, nosy prostopadłe o malutkich nozdrzach, pochodzą bezpośrednio od angielskiego sztychu. Podobne oczy, świecące się, jak obłupane



18. JAN JÓZEF GROTTGER: KORYOLAN. OBRAZ OLEJNY.

twarde jaje widujemy przecież u Ofelii i Kordelii i innych dziewic szekspirowskich na »*steal-engravingach*« i drzeworytach jeszcze z połowy XIX w. Całość jest mimo to wiedeńską na przebój. A choćby już dla samej »martwej natury«, dla tego słupa ze statuą filozofa, umieszczoną w nyży, dla amfor i dzbanów z cieniutkiemi szyjkami w stylu wiedeńskiego *empire* i dla niewymownie »szlachetnej« czerwonej draperyi, warto było ten obraz wystawić na wielkiej wiedeńskiej »Kongress-Ausstellung«. W tym Koryolanie, który swą łapą drwala na znak nieugiętego charakteru skrobie się po szyszaku — jest Grottger-ojciec 1817 r. w tym samym stopniu Wiedeńczykiem, w jakim

nim będzie Grottger-syn w wielkiem *tableau* »Die Würde der Frauen«, powstałem jak obszył w 40 lat później. Wspomnę później, mówiąc o rozbiorze stosunku Artura do Akademii wiedeńskiej, o wielkim obrazie Quadala z r. 1790, przedstawiającym profesorów Akademii wiedeńskiej dokoła modelu, siedzącego w nienaturalnej pozie. Otóż ten Koryolan powtarza prawie dokładnie pozę modelu na obrazie Quadala. W »Koryolanie« jak i w rysunkowej scenie rzymskiej (w zbiorze Pawlikowskich we Lwowie) jest on więc uczniem Akademii wiedeńskiej z czasu wielkiej jej zdrętwiałości po Fügerze i Maurerze, kiedy to Wächter zaprawiał skombinowany klasycyzm angielsko-francusko-wiedeński kilkoma kroplami romantycznego oleju. Ale za powrotem do kraju zmieniają się tematy i formy. Patos zabarwia się narodowo, bohaterzy zdejmują dziwaczne szyszaki i wdziewają czerwone krakuski, lamowane futrem. Co prawda, odziewa on swych »Konfederatów« (Nr. 20), także w pancerze. Nie tęgi to obraz, wart przecież reprodukcyi z powodu dwóch motywów przejętych potem przez syna: jednym jest ustawienie konnego szeregu na przekątni, drugim — owo przenikliwe wpatrywanie się oka w oko; motyw ten, łączący tutaj z pewnym nieudolnym i komicznym prawie sentymentalizmem wołowe oczy obu jeźdźców po lewej, odnajdziemy niezliczone razy w sztuce Artura. Najwcześniej ponoś na »Powrocie Małgorzaty z kościoła«, rysunku z r. 1857, później naprzykład na »Narzeczonej czarta«, drzeworycie z r. 1862 i kilkakrotnie w cyklach. Pewne wyższe zalety wykazuje portret konny Floryana Laszowskiego (Nr. 21). Postać przyjaciela wcale szczęśliwie uchwycona, a w tym fruwającym płaszczu sprzeniewierza się p. Józef klasycystycznej tradycyi i robi się lekkomyślnym romantykiem.



19 JAN JÓZEF GROTTGER: PORTRET HILAREGO SIEMIANOWSKIEGO RYSUNEK OŁÓWKIEM.

Kilka lat wcześniej uczył się jeszcze od Maurera paradowania »stech-

[illegible] starszy kolega jego i przyjaciel, zacny Jan Maszkowski (1793—1865), po ojcu pierwszy nauczyciel Arturka, a sam znowu ojciec dwu wysoko uzdolnionych jego przyjaciół, Rafała, muzyka, zmarłego przed kilku laty na stanowisku dyrektora wrocławskiego konserwatoryum, i Marcelego, delikatnej a bystrej natury artystycznej malarza i rysownika (1837—1862). Ich dziś siostrę ich i szwagra, obywatela Jakubowicza, spotkamy i poznamy z oblicza na licznych rysunkowych i olejnych portretach Artura. Ciekawszym jest Jan Józef Grottger jako rysownik. W licznych portrecikach, zwłaszcza



20. JAN JÓZEF GROTTGER: KONFEDERACI. OBRAZ OLEJNY NA PŁÓTNIE.

w wizerunku swego opiekuna Hilarego Siemianowskiego (w zbiorach Śniatynieckich, Nr. 19), objawia się inteligentny, wyrobiony i plastycznie subtelny ruch jego ręki, sztycharska, ale i oschła trochę ostrość linii, przy pewnej sztywności i przed-marcowej zapiętej rezerwie, wychylającej głowę tylko bardzo ostrożnie z fortecy halsztuku i »vatermördera«. Jan Józef — sądząc po szkicach portretowych Artura z r. 1855, we dwa lata po śmierci ojca, a więc z pamięci zrobionych — pokazuje nam rysy do ostrego profilu portretu swego opiekuna zadziwiająco podobne. Z wyjątkiem małego portreciku arcybiskupa Stefanowicza pochodzą wszystkie inne znane mi prace ojca naszego artysty z lat 1817—1826 i zdaje się rzeczywiście, że po powstaniu z r. 1830/1,

w którem walecznie się bił i szlif oficerskich się dosłużył, czuł się już tylko — dyletantem.

Niewątpliwie musiał on zagrzewać fantazyę syna nie tylko opowiadaniem o powstaniu listopadowem, ale i wspomnieniami z lat, spędzonych na studyach we Wiedniu, gdzie ten jeszcze znajomych i osobistych przyjaciół ojca — tak n. p. kustosza Albertyny — po 40 latach odnajduje. Kiełkowała więc prawdopodobnie w mózgu »Acia«, marzącego już od lat chłopięcych o zawodzie artystycznym, myśl dostania się do Akademii wiedeńskiej, a gdy to pragnienie jego w r. 1855 się ziściło, oddał i poddał się jej wpływom z tą samą podatnością, co ojciec.

Jan Józef ożenił się r. 1836 z Krystyną, czwartą z sześciu słynących urodą córek Jana Nepomucena Blaháo de Chodietow, Węgra, byłego oficera huzarów, a potem wyższego urzędnika przy sądzie szlacheckim we Lwowie, i Krakowianki, Kunegundy Laszkiewiczówney. Była zatem matka naszego artysty Polką po matce, Polką wychowaniem i sercem, ale po ojcu, choć także z nami już zżyłym i biegle po polsku mówiącym, Węgierką.

Sądząc po portreciku niezamężnej jej siostry Julii, malowanym przez Artura, musiała i ona mieć bardzo wybitny typ węgierski (por. Nr. 89); zgadza się z tem dobrze opis jej siostry, dany nam przez p. Federowicza [1]). Wybitny typ węgierski wykazują rysy dzieci państwa Józefów Grottgerów, a więc i naszego Artura.

Mieli ich czworo; oprócz Artura była córka



21. JAN JÓZEF GROTTGER: PORTRET FL. LASZOWSKIEGO.

[1]) Katalog wystawy dzieł Artura Grottgera, ułożył Maryan Olszewski. Opatrzył wspomnieniami przyjaciela Władysł. Fedorowicz. Lwów, nakładem księgarni H. Altenberga. Str. 3. Katalog ten będę cytować literą *O.*, zaś »Dodatek do katalogu wystawy« dzieł Artura Grottgera, Lwów Altenberg 1906, ułożony przez p. T. Piniego, literą *P.*

Marya (ur. 1839), zmarła w r. 1905, wydana w r. 1864 za Sawiczewskiego, właściciela apteki w Krakowie, i dwaj synowie: Aleksander (ur. 1842), zmarły przed kilkunastu laty, i Jarosław (ur. 1840), powszechnie szanowany wyższy urzędnik kolejowy, żyjący w Krakowie. Krew węgierska płynie zatem w żyłach naszego artysty i przejawiając się, jak to zwykle bywa, silniej w trzeciem pokoleniu, u niego, jako u wnuka, niż w drugiem, u córki.

Węgierską jest smagłość jego cery i budowa jego ciała o drobnych kosteczkach, o zgrabnej, długiej stopie i ręce, o małej, wązkiej głowie, z nosem cienkim, jak brzytwa, i z ostremi, jakby z drzewa ciosanemi, kośćmi czaszki, węgierską jest także ta jego lekkość, gibkość i zwinność fizyczna, podniesiona musztrą i gimnastyką, pilnowaną przez ojca, jak też i szalona jego odwaga w siodle à la Rosa Szandor, węgierską ponoś też, a nie słowiańską, ta łączność stalowej sprężystości i zawziętej pracowitości z niepohamowaną namiętnością w tańcu i wszelkich innych uciechach, węgierskim wreszcie spadkiem ten ogromny zmysł rzeczywistości, ta łatwość energicznego chwytania życia i sztuki, szybkość i stanowczość decyzyi, ten zupełny brak słowiańskiej, zwłaszcza wschodnio-słowiańskiej bierności, marzycielskiej i nieuchwytnej tęsknoty i melancholii — tych Erynyi i zmór tylu a tylu, zwłaszcza wyżej utalentowanych duchów i umysłów. Są to chyba i dla człowieka zwykłego, a cóż dopiero dla artysty, strony dodatnie — jeżeli się łączą z idealizmem i darem wzniesienia się w nadżyciowe sfery. Ale tych najwyższych darów nie odziedziczył po dziadku Węgrze, to spuścizna po polskich przodkach i po ojcu Polaku.

Grottgerowie mieli stosunki bardzo rozgałęzione, dzięki okoliczności, że pan Józef stał tak blizko rodziny Siemianowskich, że studyował we Lwowie i Wiedniu, że brał udział w powstaniu i że oni później osiedli na wsi, gdzie dom ich słynął z życzliwości, gościnności i patryotyzmu, a wreszcie, że cztery siostry pani Krystyny wyszły za mąż w wyższych sferach towarzyskich, z tych dwie kolejno za hr. Zabielskiego. Najrozmaitsze węzły: pokrewieństwa, pół-pokrewieństwa, powinowactwa, sąsiedzkiej i koleżeńskiej zażyłości i przyjaźni, łączyły ich z różnemi sferami na wsi i w mieście, w pałacach i skromniutkich dworkach. Tymi stosunkami rodziców i licznemi znajomościami, zawartemi przez młodziutkiego artystę w Krakowie, we Lwowie i w Wiedniu, tłumaczy się okoliczność, że go ujrzymy częstym, dłuższym i zawsze nader chętnie widzianym gościem we dworach, u Skrzyńskich w Zagórzanach, u Laryszów Niedzielskich w Śledziejowicach, u Bobrowskich w Porębie, u Konopków w Mogiłanach — stąd jego przyjacielskie stosunki z Tarnowskimi w Śniatynce, Maszkowskimi, hr. Zabielskimi, Dzieduszyckimi, stąd nieprzebrany szereg wujciów i cioteczek w Stryju, Lwowie, Krakowie; we Wiedniu nawet jest jakiś wuj, któremu hr. Aleksander Pappenheim w listach do Artura tak często zasyła ukłony i swoje »*Empfehlungen*«.

Te stosunki tłumaczą nam też łatwość, z jaką Artur obracał się od mło-

dości w różnych sferach, jego dobry układ, jego brak zupełny wszelkich niechęci, uprzedzeń i nieufności stanowych, jego patryotyzm, bardzo szeroko pojęty, nie krępowany żadnem pojęciem kastowem, żadną zaściankową małostkowością.

Pierwszej nauki udziela mu matka; później, w r. 1846, został przyjęty nauczyciel domowy, Ludwik Nowotarski, skompromitowany politycznie i wskutek tego relegowany słuchacz filozofii uniwersytetu lwowskiego.



22. PIELGRZYMKA DO HODOWIC. LWÓW, OKOŁO R. 1853. RYSUNEK KREDKĄ LITOGR.

Uczył się tedy Arturek historyi królów polskich i historyi powszechnej, języka niemieckiego, arytmetyki i geometryi, a przytem czytywał dużo, chaotycznie, ukradkiem, bo fantazya, wrażliwa już od maleńkości, pragnęła więcej, coraz więcej! Opowiadania ojca o powstaniu, obrazowe, żywe, bo przeżyte, gorący jego patryotyzm, ciągle jeszcze marzący o nowem powstaniu i szczęśliwym jego dla ojczyzny wyniku, skierowały umysł i uczucie chłopaczka i chłopaka ku scenom i walkom narodowym. Były mu one słonecznem przestworzem, w którem fantazya jego do lotu się zrywa, sił skrzydeł swoich, ledwie opierzonych, próbując. Obrazy z powstań i walk narodowych towarzyszą mu wszędzie.

Jaka radość, gdy w Zagórzanach w jesieni r. 1852 pozna żywego świadka opowiadań ojcowskich, kapitana z 31 roku, »tego samego, który białego konia »na czele wysuwającego się z lasu korpusu rosyjskiego, sam działo wymierzywszy, ubił«. Donosząc o tem w liście do rodziców, dodaje: »Tatko o tem opowiadał«.

Jaka czułość i dobroć, jak rzewne przywiązanie, jaka wdzięczność dla życzliwych i dobrych przemawiają z tych listów, pisanych z Zagórzan i z Krakowa w jesieni 1852! Figle i poważne admonicye dla młodszego rodzeństwa, by się uczyło, by było pilnem i grzecznem, dziecinne szczebioty i trafne uwagi, jakby z pod pióra ośmnastoletniego co najmniej młodzieńca, splatają się w tych listach 14-letniego chłopaka w całość niewymownie ujmującą i wdzięczną. Ta naiwność utrzymuje jego przedwczesną dojrzałość w stanie ciągłej świeżości, nie daje jej nigdy zwyrodnieć w zarozumiałość, a każdym sukcesem własnym raduje się młodzieniec, jakby wielką niespodzianką.

Ten szczęśliwy związek utrzyma się i później, kiedy naiwność lat chłopięcych wyszlachetni się w prostotę, a przedwczesna dojrzałość wzniesie się do mądrości, stawiającej wielkie serce jako najwyższego sędzię spraw świata tego. A ten, co tutaj niejako w roli wujcia jakiegoś siostrzyczki i braciszków napomina, dopytując się ciągle o ich postępy i już trochę niepokoi się »interesami« rodziców, za lat kilka będzie się opiekował matką i rodzeństwem, jak ojciec, będzie dom cały we Wiedniu utrzymywał, pracując dniem i nocą a w gorzkiej chwili wybiegnie z świeżym rysunkiem na miasto, sprzeda za co bądź, ot, żeby było z czego na razie wyżyć!

Ten »Aciunio«, to chłopak, zachwycający swą głęboką religijnością i anielską dobrocią, swym układem, ambicyą, swą łatwością i zgrabnością w zetknięciu się z ludźmi, swym tryskającym humorem i talentem, wielką muzykalnością i płomykowym temperamentem. Nie dziw też, że był pieszczony, kochany i — zakochany. Zakochany był już na wsi w pewnej niemłodej już pani, przez którą »wzgardzony«, chciał się otruć — trawą i proszkiem ceglanym. Kochał się w Krakowie w Halce Dzieduszyckiej, córce hr. Eugeniusza, podziwiał we Lwowie p. Turkułłównę, zapłonął, jadąc do Wiednia — na króciutką godzinę — do jakiejś dziewczyny, która mu się mignęła w Odergu — a w Wiedniu na kilka miesięcy do Róży Ertlównej, córki gospodarza, którą zaczął portretować. Doznawał też wielu faworów. »Oj! o tej pannie P. wiele byłoby do powiedzenia«, notuje w dzienniczku w październiku 1854. Inne powodzenia i sukcesy liczą się wydartemi kartkami wiedeńskiego dzienniczka.

Zapraszano go na wieś, na zabawy, wieczorki i wycieczki. Wyborną ilustracyę tych stosunków sam nam pozostawił w swej »Pielgrzymce do Hodowic«. Widzimy tu na tle wzgórz z wiatrakiem i cerkiewką — (dziwnem, że nie oddał celu tej pielgrzymki, pięknego kościoła hodowickiego) — odpoczywające towarzystwo: dwie damy, hrabiny Filipinę Potocką i Chołoniewską i kilku młodych chłopców: ów na kucyku po lewej, to hr. Oskar Potocki, przy nim hr. Chołoniewski, dzisiejszy ochmistrz dworu, któremu dawał lekcye rysunku, a za

rysującym, jak sądzę, wówczas około 16-letnim chłopcem-artystą, hr. Artur Potocki, późniejszy jego kolega po pendzlu (Pilawa). Będzie zatem ten obrazek pochodził z r. 1853—4.



23. JAN MASZKOWSKI: PORTRET WŁASNY. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

Dla charakterystyki jego złotego serca niech służy choćby rys następujący: dowiedziawszy się 21 października 1854 we Lwowie, że przyjaciel Grabowski cierpi w Krakowie wielki niedostatek, notuje w dzienniczku: »O Boże! zapomnij o moich przewinieniach, zapomnij o moich grzechach, a dopomóż mi w tem, ażebym ja Grabowskiego wesprzeć mógł i zabrać mógł ze sobą do Wiednia!»

Niestety, był od urodzenia delikatnym i słabowitym. Bardzo często już wówczas dostawał bólu gardła, egzema rzucała mu się na twarz, ręce puchły i okropnie świerzbiały, tak w Wiedniu w r. 1855 i 12 lat później w Paryżu, gdy pracował nad »Wojną«. Przywykł też ogromnie uważać na pogodę. W dzienniczku notuje codziennie najpierw stan pogody i ciepła, i już będąc 17-letnim chłopcem i później obserwuje swój stan fizyczny bez ustanku, notuje każdą niedyspozycyę, zastanawia się nad jej przyczyną i przebiegiem. Dziwne to kontrasty między starokawalerskiem chuchaniem na zdrowie, tak usprawiedliwionem niestety, i drobiazgowością, zapisującą każden cencik wydany, każdy krawacik lub ołówek kupiony, a niepohamowaną lekkomyślnością i rozrzutnością, między ustawiczną, cowieczorną obserwacyą swego fizycznego i duchowego położenia, a fantastyczno-nieopatrznym sposobem życia »à la bohème!«

Artur chowa się zatem najpierw przy rodzicach, mieszkających kolejno: do r. 1847 w Ottyniowicach, w r. 1848 w Hrehorowie pod Bukaczowcami, później, po krótkim pobycie w Hrusiatyczach pod Chodorowem, w r. 1849 w poblizkim Zagóreczku; wreszcie, podupadłszy już majątkowo, osiadają w miasteczku Bukaczowcach. Syna oddają już poprzednio, najprawdopo-

3*

dobniej w r. 1848, a więc 11-letniego, do Lwowa i pod opiekę rodziców żony, gdzie młody chłopiec z przerwami letniemi blizko cztery lata 1848—1852 pozostaje.

Tu uczył się przedmiotów szkolnych i kształcił się w sztuce pod Janem Maszkowskim i Juliuszem Kossakiem.

Dnia 16 października r. 1851-go odrysował, z namowy namiestnika hr. Agenora Gołuchowskiego wjazd cesarza do Lwowa i wykonał go później w akwareli. Żałuję bardzo, że pracy tej do dziś dnia odszukać nie było można. W zbiorach cesarskich ani publicznych ani prywatnych nie znajduje się; najskrzętniejsze poszukiwania urzędów dworskich, teraz na mą prośbę przedsięwzięte, dały wynik ujemny. Muzeum przemysłowe we Lwowie posiada wprawdzie litografię, później ręką niedołężną kolorowaną, z podpisem niemieckim i polskim »*Einzug S-er Majestät*« i t. d. »Wjazd Jego Ces. M.«, wystawioną na ostatniej wystawie jako owe dzieło, wykonane przez Grottgera lub przynajmniej według niego. Uważam to za hypotezę zbyt śmiałą. Chyba, żebyśmy wszystkie niedołężne i drewniane sztywności tego bezwartościowego obraziska położyli na karb nieudolności kopisty-litografa. Właśnie jeżeli gdzie, to w tej pracy musiał się chłopak »wysadzić« i dać, na co go tylko było stać najlepsze! Natomiast wydaje mi się ta litografia z owymi końmi o nogach drewnianych i łbach spuszczonych, jak gdyby cały dzień bronami były włóczyły, z jej laleczkowemi figurkami o stopach cienkich i spiczastych, jak znaki akcentu, raczej pracą jakiegoś nędznego nauczyciela rysunków lub dyletanta, mającego przed oczyma lub w pamięci starowiedeńskie litografie lub gwasze Bensy lub Höchlego ze scenami podobnych wjazdów i przystrojonych ulic, a kandydata do jednorazowego daru z łaski jakich 25 florenów »*Conventions-Münze*«, niż możliwą podstawą do przyznania długoletniego stypendyum w sumie, będącej na ówczesną wartość pieniędzy bądź co bądź znaczną pomocą.

Szkic ołówkowy ma według Kanteckiego znajdować się w Wysocku, w zbiorach hr. Zamojskich. Niestety, nie dało się go tam obecnie odszukać.

W sprawie wspomnianego stypendyum cesarskiego, które obok innych znacznych zapomóg, zwłaszcza od państwa Skrzyńskich, umożliwiło Arturowi studyum w krakowskiej szkole a następnie w Akademii wiedeńskiej, przesyła mi Urząd podkomorzych w Wiedniu daty następujące:

Grottger pobierał od dnia 20 stycznia 1852 r. stypendyum o rocznych 150 fl. m. konw., podwyższone postanowieniem z dnia 20 października 1854 do kwoty 250 fl. i to bez przerwy aż do końca kwietnia 1863 roku.

Na początku r. 1853 lub nieco wcześniej odumarł go ojciec, pokąsany przez wściekłego konia, po długiej, bezskutecznej naturalnie, kuracyi. Wspomina go często z synowską czułością, tak w liście do matki z Krakowa z 19 marca 1853. W dzień zaduszny 1854 idzie z matką do katedry lwowskiej, by modlić się »za naszym najdroższym Tatkiem«, dodając w dzienniczku:

»Panie, przyjm go do Królestwa swego«, a w dzienniczku wiedeńskim, o którym poniżej będzie mowa, notuje pod datą 19 marca (dzień św. Józefa) 1855:

»O Boże i ty, mój kochany Ojcze, daruj mi, że dziś dnia imienia Twego nie obchodziłem tak, jak go cała familia moja obchodziła, ale zapomniałem na wieki i dopiero po niewczasie przypomniałem sobie i żałowałem«.

A jak się rozczuli, gdy w r. 1855 w kustoszu sławnego wiedeńskiego zbioru arcyksięcia Alberta (Albertyny) odnajdzie dawnego blizkiego znajomego ś. p. ojca z jego wiedeńskich lat akademickich!



24. MARCELI MASZKOWSKI: PORTRET MATKI. LWÓW, OKOŁO R. 1856. OLEJNY NA PŁÓTNIE

Po śmierci ojca położenie finansowe rodziny, już od r. 1848 dość trudne, stało się zaraz krytycznem. Wdowa zamierzała też już w r. 1854 ponownie wyjść za mąż, i to za niejakiego pana Voigta, byłego oficera huzarów i rzekomo majętnego właściciela dóbr na Węgrzech. Rzeczywiście oczom się nie wierzy, czytając, jak ostrożnie, poważnie i roztropnie nasz »Acio«, nie jako 17-letni sowizdrzalik, ale jak rozsądny opiekun »dobro małoletnich mający na oku«, tę delikatną sprawę w liście do matki rozbiera, ostatecznie odradzając i wyrażając nadzieję, że Mamusia wyjdzie »za jakiegoś zacnego, skromnego, cichego obywatela«.

Na koniec tego krótkiego przeglądu lat młodzieńczych Artura Grottgera, jeszcze kilka dalszych dat dla oryentacyi.

18 marca 1852 zdał szkolny egzamin w Stryju, lato spędził u Skrzyńskich w Zagórzanach, 9 października 1852 wyruszył stąd do Krakowa, 24 tegoż miesiąca napisał do rodziców pierwszy list z pod Wawelu, przepraszając, że tak późno, ale wolał najpierw pisać do »państwa Skrzyńskich jako tych, »z których łaski jest tak szczęśliwy«.

W Krakowie zapisał się na I. rok techniki (wyższej szkoły realnej) i do Szkoły Sztuk Pięknych. bawił tu (z przerwą miesięcy letnich 1853) aż do lipca 1854. następne miesiące letnie i jesienne spędził w Galicyi na wsi. całą późną jesień aż do 21 grudnia 1854 we Lwowie, mieszkając u wujostwa hr. Zabielskich, przez święta Bożego Narodzenia bawił w Krakowie, a 29 grudnia o 7-ej godzinie rano stanął we Wiedniu.

To kres tych lat młodzieńczych.

* * *

Na pytanie. komu Artur Grottger zawdzięcza pierwsze wskazówki i impulsy w latach chłopięcych przed wyjazdem do Krakowa, dajemy pewną i stanowczą odpowiedź. Uczyli go kolejno najpierw ojciec na wsi, a we Lwowie Jan Maszkowski i Juliusz Kossak. Portreciki Artura z najmłodszych lat — ma być pomiędzy nimi także niezmiernie trafny i udatny dziadka Blaháo — wskazują na technikę ojcowską, delikatną, o cienkich, ostrożnych, krótkich, prostych liniach, i dają twarz tylko, *more paterno* w ostrym profilu ku lewej. Widoku twarzy ludzkiej *en face* unika wówczas jeszcze do tego stopnia, że nawet siebie samego woli oddać z profilu zapomocą dwóch luster, niż żeby się miał odważyć na przedstawienie plastycznie występujących części czaszki i twarzy. A gdy się odważy na kompozycyę frontalną, tak n. p. w drobnym portreciku hr. Aleksandra Pappenheima — (w pierwszych latach artyzmu już spotykamy się z tą piękną, rycerską, szlachetną postacią ojcowskiego opiekuna a później jak najwierniejszego przyjaciela, prostującego mu drogi i usuwającego wiele kolców i cierni z jego żywota) — to nie będzie to przed r. 1854-tym i tylko we formacie malutkim, miniaturowym, w którym jeszcze egzaminu z plastyki twarzy zdawać nie trzeba.

Na nieco wyższym stopniu stoją dwie dalsze drobne prace portretowe, wykonane we Lwowie a to albo jeszcze przed wyjazdem do Krakowa, albo podczas krótkich tu pobytów na wakacyach. Pierwsza — to mały portrecik akwarelowy. przedstawiający jego ciotkę hr. Zabielską z trojgiem dzieci, a to dwojgiem własnych i pasierbicą. córeczką jej starszej siostry, a pierwszej żony hr. Zabielskiego. Obrazek ten jest dziś własnością pani majorowej Brežany we Lwowie, urodzonej w r. 1851, a przedstawionej na tym portrecie jako trzechletnie dziecko; stąd zatem daty grupy: r. 1854. Po twarzach, zwróconych na wprost, po oczach, wlepionych jakby z trwogą w widza, po kształtowaniu ciała nieudolnem i sztywnem widać. jak ciężko artysta musiał walczyć z ujęciem postaci ludzkiej, o ile ona nie kryła się w pancerzu lub uniformie, jak zupełnie nie miał jeszcze oka dla ruchów i sytuacyi, płynących z codziennego życia. O rok wcześniejszy może portrecik rodzeństwa Onyszkiewiczów, braciszka i siostrzyczki, również bliskich krewnych artysty, własność pani Horodyskiej we Lwowie. wykazuje jeszcze sztywność prawie że karykaturalną. Na obu

tych owalnych portrecikach zbiorowych, — podpisy i daty, niestety, częściowo przez introligatora obcięte — są postacie ustawione mechanicznie a o grupowaniu artystycznem zupełnie mowy być nie może. Gdybym nie wiedział, że te rysunki są zdjęte z natury, przypuszczałbym raczej, że je Grottger kopiował z fotografii. (Por. Nr. 25).

Ważniejszymi są impulsy tematowe, które on, jak wspomniałem, zawdzięcza opowiadaniom ojca, żyjącego myślą ciągle w powstaniu z r. 1830 a marzącego o drugiem. Były to dla pana Józefa chwile uroczyste i urocze, gdy mógł wdziać swój mundur oficerski i szablę przypasać. Wtedy ta przeszłość, tak niedawno miniona, stawała żywą i prawie namacalną przed niespokojnemi oczkami małego Artura.



25. WŁODZIMIERZ ONYSZKIEWICZ I JEGO SIOSTRA (OBECNIE P. HORODYSKA). LWÓW 1853/4. RYSUNEK OŁÓWKOWY.

Najwcześniejszą datą, jaką jego spuścizna wykazuje — to rok **1847**, a zatem dziewiąty życia. Znajduje się ona na scenie z powstania. Jest to egzekucya szpiega. Wśród zgliszcz spalonych domów widzimy wisielca na drabinach związanych w kozioł, ubranego w zielone futro; dokoła stoją oficerowie — ułani i szereg konnicy (w posiadaniu p. Stanisława Patka w Warszawie). Akwarelkę tę poznaliśmy na wielkiej wystawie retrospektywnej w roku **1894**-tym [1]).

To początek! We Lwowie przejdzie do przedstawiania masowego ruchu, gwałtownych ataków lub mniejszych potyczek o niezmiernie jasnych, prawie geometrycznie wyrazistych liniach kompozycyjnych.

Koń jego przed rokiem **1848** wykazuje formy wprawdzie zbliżone do form Kossakowskich, ale już od pierwszej chwili z jakimś odrębnym akcentem, a zachowa go nawet i we Lwowie. Przekonują nas o tem rysunki Grottgera, pochodzące ze zbiorów zmarłego przed kilku laty artysty i starożytnika Szczęsnego Morawskiego, zamieszkałego długie lata w Starym Sączu, zakupione obecnie wraz ze współczesnymi szkicami Kossaka przez p. Dra Czołowskiego do muzeum miejskiego we Lwowie. Na jednym z nich

---

[1]) Por. Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764 do 1886 wydał Jan Bołoz Antoniewicz. Z 75 illustr. We Lwowie. 1894. Dla krótkości będę go cytował literą *A*.

znajduje się interesująca notatka: »Artur Grottger jako uczeń Kossaka«. Wprawne oko odróżni tu łatwo rękę młodziutkiego ucznia od ręki artysty, o 13 lat starszego a wówczas już głośnego. Co więcej »Wyjazd na polowanie« (Nr. 28) przedstawia budowę konia już zupełnie urobioną, własną, yp prawie skończony a pochodzi przecież, jak świadczy własnoręczny podpis chłopięcego artysty »1849 w Zagóreczku«, z czasu, poprzedzającego osobiste zetknięcie się Artura z Juliuszem, udzielającym mu nauki dopiero od r. 1850-ego.

Choć może tu lub ówdzie, zwłaszcza u przyjaciela i jurysdatora ojca swego, hrabiego Edmunda Dzieduszyckiego, mógł widzieć rysunki Kossaka, przecież podobieństwo to nie jest tyle wynikiem wpływu tych rysunków, ile



26. JULIUSZ KOSSAK: KONNICA ROSYJSKA. LWÓW 1848/9. RYSUNEK OŁÓWKIEM.



27. A. GROTTGER: KONNICA ROSYJSKA. LWÓW. 1848/9. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

raczej zawisłości ich obu, Grottgera i Kossaka, od wspólnego wzoru, od Albrechta Adama (1786—1862), do którego Kossak, przeszedłszy od angielskiego sztychu sportowego, był się już nawrócił.

Notuje, co prawda, historya sztuki aż czterech Adamów: jest ojciec Albrecht i trzej synowie, Benno ur. 1812, Eugeniusz ur. 1817 i średni a najważniejszy Franciszek (1815—1886), mistrz Józefa Brandta. Ale wszyscy mają tak wielkie podobieństwo familijne, że ich rysy spływają się prawie w jedną typową fizyonomię i że o nich jako wspólnej »firmie« mówić można.

I znajomość Adama zawdzięcza Artur nie Kossakowi, ale, jak tyle innych impulsów, własnemu ojcu, który mu jego litografie często gęsto jako wzór podsuwał.

I w rzeczy samej znalazł chłopak całą skarbniczkę potrzebnych mu motywów w dziełach Adama, w niezliczonych jego szarżach i bitwach, w wielkich litografowanych seryach wojen napoleońskich, które może w komplecie zdobiły



WYCIECZKA NA KALENBERG.

białe ściany ottyniowickiego dworku. Dziś jeszcze spotykamy się z niemi tak często w starszych domach obywatelskich.

Z jaką natężoną ciekawością musiał on je obserwować — a to nie tyle może jako dzieła sztuki, ile raczej jako zdjęcia, robione na miejscu przez autentycznego, naocznego świadka! Musiał się w nie wpatrywać z zapartym oddechem i bijącem sercem tak, jak się wsłuchiwał w opowiadania ojcowskie i jak się w kilka lat później — w Krakowie — rozczytywał w Puffendorfie.



28 A. GROTTGER: WYJAZD NA POLOWANIE. ZAGÓRECZEK 1849. AKWARELA.

A więc bitwa, ta bitwa, o której tatko tyle opowiada, ta bitwa, na której samo wspomnienie gorące serce biło mu młotem, a krew do głowy uderzała — tak wygląda! Musiał wiedzieć, że te litografie, to nie owoce pracownianej pilności, ale że powstały poniekąd wśród gradu kul, huku dział i tumanów dymu, że zatem bitwa i wojna rzeczywiście tak wyglądają. Boć Albrecht Adam, ten były cukierniczek norymberski, stał się wówczas jedną z najpopularniejszych osobistości w Europie, legendową prawie. U nas zwłaszcza, gdzie tradycye i entuzyazmy napoleońskie były nieodłączne od szczerego patryotyzmu, opowiadano sobie wiele o tym malarzu, co z ołówkiem i teką przebiegł Europę, towarzysząc wojskom wielkiego cesarza, co był długie lata z wicekrólem (ks. Leuchtenberskim) w Medyolanie, a pożar Moskwy wi-

dział i Berezynę pamiętał, i tylu bitew, potyczek i ataków, tylu przejść i przepraw, szarż i dywersyi stał się naocznym świadkiem i najautentyczniejszym ilustratorem.

Typy koni i jeźdźców, sposób kształtowania i rozmieszczenia mas, wszystko to studyuje Grottger na tych wzorach jak najpilniej. Niektóre szczególnie śmiałe ruchy i postawy konia podchwytuje bardzo szczęśliwie; porównajmy n. p. konia jego z potyczki konfederatów i konia z litografii Adama



29. EKWIPAŻ. LWÓW 1849. AKWARELA.

»Bataille de Montereau« (Nr. 30). Co więcej: Formy te stanowczo się ustalają, stają się jego własnością »przez zasiedzenie«, nawet koń pocztyliona amerykańskiego i prawy przy sankach na drzeworytach o dziesięć lat późniejszych (*Mussestunden* 1862), cwałują, jakby odbyły kampanię napoleońską pod... Albrechtem Adamem (Nr. 31). Ale autopsya i bezpośredniość wrażenia, stanowiące najprzedniejsze zalety Adama, są także główną różnicą między nim a Grottgerem. Bitwa Adama składa się z szeregu grup i pojedyńczych potyczek. Przedstawia on ją, jakby widzianą z wysokiej perspektywy, plac boju u niego zasiany jest morzem figurek żołnierzy i koni, wysoce zaj-



30. ALBRECHT ADAM: KOŃ. FRAGMENT Z LITOGRAFII »BATAILLE DE MONTEREAU.

mujących werwą i bogactwem motywów; ale za wiele zapamiętał i zanotował, gubi się w ekskursach i przypiskach. Grottger nigdy bitwy nie widział, chyba udaną, na terenie manewrów; co więcej nie chciał i nie potrzebował jej widzieć, choć miał — niestety — do tego w latach 1859—66 aż zbyt wiele sposobności, tak samo jak Jacek Malczewski nie chce i nie potrzebuje widzieć Sybiru. To dobre dla obrazkowców, kronikarzy, realistów i naturalistów, idąc wzwyż od Adama aż do Wereszczagina. Adam daje obrazy z bitew, Grottger ich artystyczną sumę; pierwszy przedstawia, drugi wyobraża. I przy całej naiwności i wadliwości szczegółów składa on tutaj dowody niezwykłego daru organizacyi i oryentacyi. Szykuje szeregi w ostrej linii przekątnej, wznoszącej się zazwyczaj od lewej ku prawej, a z obu stron wolnego, środkowego pasa pędzą w szalonem tempie ku sobie, na złamanie karku, wrogie konnice. Co za ferwor i furor, co za susy szczupacze, co za namiętność w geście wodza! Słychać formalnie jego komendę: »Marsz, marsz!« (Nr. 32).

Jeszcze jedną różnicę między sztuką Adama a Grottgera zanotować wypada. Tyczy się krajobrazu. Adam notował wprawdzie w swym rysowanym dyaryuszu ogólną konfiguracyę terenu danej akcyi, zaznaczał wiatrak, wieżę kościelną lub ruinę zamkową, ale tak, jak dłoń przypadku, tego siewacza, obsiewającego cały nasz glob, ziarnka swoje rozrzuciła. Przypadek pozostaje mu surowym kamieniem, którego nie tyka i do wyższych celów sztuki nie przyciosuje. Stąd są jego bitwy napoleońskie cenniejszym materyałem ilustracyjnym dla historyi strategiki, niż sztuki. Grottger jako konstruktor i organiza-



31. A. GROTTGER: POCZTYLION AMERYKAŃSKI. DRZEWORYT Z »MUSSESTUNDEN« Z R. 1862.

tor dorabia krajobraz, i tło według mniemanych wymogów artystycznych. Zwraca on też baczną uwagę na architekturę, na poblizkie zamki, ruiny i kościoły, jako na najwyższe, oku jego przystępne objawy zmysłu organizacyjnego. Budowy te, umieszczone teraz w tłach jego chłopięcych obrazów, wybijają swemi ostremi liniami niejako takt do geometrycznej rytmiki całej kompozycyi. Chłopaczkiem jeszcze na wsi — opowiada p. Bunikiewicz w swych interesujących notatkach — wyciął on raz pod wpływem opowiadań nauczyciela swego, p. No-



32. ATAK UŁANÓW. LWÓW 1850. AKWARELA.

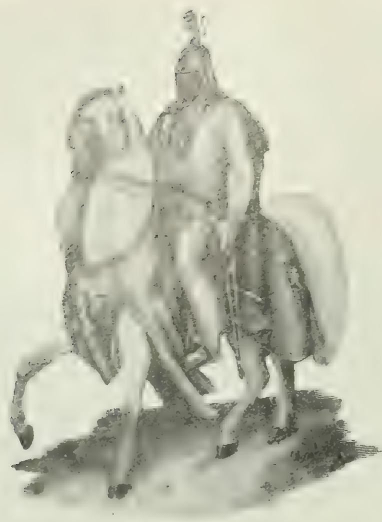
wotarskiego o zamku Kraka, taki zamek z kartonu, ponaznaczał w nim najdokładniej wejścia i schodki, otoczył palisadą, wznosząc w ten sposób bardzo udatną twierdzę. Z kartonu są też teraz jeszcze wprawdzie te twierdze, kamienice i pałace marmurowe w tłach jego obrazów z tych lat chłopięcych, ale są, a choć kamienice krawędziami swojemi niby linie pisma, nieco ku stronie prawej się chylą, to robią one przecież wrażenie trójwymiarowej bryły i zwierają się z tłem i pagórkami w doskonałą całość. Z biegiem lat najbliższych straci architektura ten dziecinnie schematyczny charakter i stanie się owocem dokładniejszych studyów. Wymienię ich tu kilka: i tak najpierw na »Odbiciu łupu Tatarom«, obrazie olejnym z roku 1854

wieloboczne zamknięcie chóru lwowskiej katedry (Nr. 33), jak to autor »Dodatku do katalogu« ostatniej wystawy trafnie zauważył, następnie widoki różnych pałaców i zamków, zwłaszcza zamków w Wiśniczu i Czorsztynie, zdjęte podczas podróży z Zagórzan do Krakowa, śliczne rysuneczki z Krakowa w cytowanym liście z 24 października 1852, a mianowicie Sukiennice i wieżyce kościoła Panny Maryi (»wieża jest, prawda, wysoka, ale nie dorówna ratuszowi lwowskiemu«, tuż obok także szkic wielkiej nowości, toru kolejowego



33. ODBICIE ŁUPU TATAROM. KRAKÓW 1854. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

i budki) i rysunek portalu kościoła Św. Katarzyny (Nr. 40), piękny zamek na obu waryantach »Polowania z sokołem« (Nr. 47), winieta tytułowa i końcowa »Anny Oświęcimównej«, (Nr. 48, 49), rysunki różnych zamków naddunajskich, a w szczególności obie akwarele z 1853 r., przechowane w muzeum Czartoryskich w Krakowie (ESP 338), kościół Św. Małgorzaty na Zwierzyńcu i wnętrze tamtejszego dziedzińca. Wszystko to dowodzi żywego jego zmysłu dla form architektonicznych i zrozumienia wagi tego czynnika dla kompozycyi obrazu. Co więcej, interesuje go nawet budownictwo ludowe: karczma na



34. BOLESŁAW CHROBRY. FRAGMENT OBRAZU OLEJNEGO »WJAZD CHROBREGO DO KIJOWA«. LWÓW 1850 (?).

»Sprzedaży konia« (Nr. 45), ze swemi interesującemi podcieniami i słupami, jest kopią karczmy w Wieliczce, którą poprzednio (latem 1855) na miejscu pilnie i trafnie był odrysował.

Warto zanotować więc, że już teraz z niektóremi formami architektonicznemi się obznajomił i do swego świata obrazowego je wcielił. Tem ciekawsze, że później, gdy się przed nim otwarły raje duszy ludzkiej i ołówek jego o ich oddanie się pokusił, on cały ten świat objektywny, ten świat charakterystyczny tylko, a z nim razem i architekturę, odrzucił, tak, jak n. p. wielki poeta, tworząc dramat historyczny, odrzuci objektywną skorupę historycznego zdarzenia. Na »Trzech dniach z życia rycerza polskiego« z r. 1858 oba te światy się spotykają.

Z tego samego powodu był i mógł być jego związek ze sztuką Kossaka, opartą tylko na charakterystycznych, a nie na idealnych momentach, jedynie krótkotrwałym.

* * *

Ale, nim przejdę do określenia tego stosunku, muszę jeszcze dla utrzymania chronologicznego porządku, wspomnieć o Janie Maszkowskim.

Przeczono, jakoby on był nauczycielem Grottgera, ale niesłusznie. Fakt ten jest wysoce prawdopodobnym już sam przez się, a to ze względu na przyjaźń ojców i synów, a został mi prócz tego stwierdzony przez samego Juliusza Kossaka, gdy mi w lecie r. 1894 dużo opowiadał o Grottgerze i o nauce, której sam mu udzielał. Zresztą był Maszkowski w tych latach jeszcze wziętym we Lwowie nauczycielem: kilka lat wcześniej uczył także Juliusza Kossaka!

Czego mógł się Arturek nauczyć ostatecznie od blizko już 60-letniego »mistrza« a równocześnie, skoro widocznie sztuka zbytnio nie popłacała i — dzierżawcy dóbr hr. Lewickiego w poblizkich Barszczowicach? Nieco gramatyki i ortografii rysunkowej. Prócz tego mamy dowód, że Artur także w malarstwie olejnem pierwsze kroki stawiał za wskazówkami Jana Maszkowskiego.

Tym dowodem jest pierwszy obraz olejny młodego Grottgera »Wjazd Bolesława Chrobrego przez złotą bramę«. Żałuję bardzo, że trudności, jakie ten obraz fotografowi stawiał, nie dały się w zupełności pokonać i że na podaniu fragmentu (Nr. 34) poprzestać muszę. Ma istnieć orzeczenie o tym obrazie napisane przez brata, Jarosława, na korzyść autorstwa

Artura, aż we formie aktu notaryalnego! To świadectwo zewnętrzne dla mnie jest zbędnem zupełnie; od pierwszej chwili, gdy mi obraz ten przed sześciu laty okazano, nie mogłem wątpić o autorstwie Grottgera. Mamy przecież także dostateczne dowody wewnętrzne. Chociaż około dwanaście lat przegradza ten dar imieninowy trzynastoletniego (?) chłopca dla ojca, malowany zatem w r. 1850. od drzeworytu w *Mussestunden* (1862. str. 149. Nr. 35), przedstawiającego pułkownika Jurisicza, Kroata, bohaterskiego obrońcę Günsu w r. 1532. to przecież nikt chyba identyczności obu tych postaci (*mutatis mutandis*) nie zaprzeczy. Prócz tego posiadamy w wymienionej spuściźnie po Morawskim. obecnie we lwowskiem muzeum miejskiem, szkic Artura z tych samych lat lwowskich. przedstawiający jeźdzca, obróconego tyłem, który, oglądając się wstecz (ku widzowi), prawą ręką wspiera się za siodłem na grzbiecie konia. Ten sam motyw zwrotu i podparcia, tak charakterystyczny, odnajdujemy na tym obrazie u jeźdzca, stojącego w bramie po lewej. Jest to zatem niewątpliwie dzieło ręki Artura. Zdradza on się w niem zarazem jako uczeń Maszkowskiego tak tematem, jak i kompozycyą. (Maszkowskiego »Wjazd Bolesława Chrobrego« wystawiłem w r. 1894 — A. Nr. 694). Koloryt prócz tego jest w obrazku Grottgera taki sam jadowity i nielitościwy, jaki z przerażeniem prawie konstatujemy na niektórych pracach olejnych jego nauczyciela. Jest na obrazie Grottgera n. p. jeden z orszaku ubrany w kubrak zielony, jak szpinak, z kapturem czerwonym, jak posoka, a żrą się te dwa kolory ze sobą tak samo, jak zielony fotel i czerwona konfederatka, w którą pan Jan, gdy siadał przed sztalugą, widocznie jako wabik dla muzy, stroił swą kędzierzawą głowę.

A teraz przejdźmy do Juliusza Kossaka!

Niewątpliwie wpływają akwarele jego, i to także techniką swą, na młodociane prace Grottgera. Ale przez ten mózg przeleci wnet tyle melodyi przeróżnych, wesołych i smutnych, skocznych i tęsknych, rodzimych lub obcych, że mu ta jedna, stała, spokojna i »na sobie przystająca« piosnka na swojską nutę nie wystarczy. Może nawet, instynktowo czując, że dążyć będzie w przyszłości ku zupełnie innym celom, niejednego momentu szczerej poe-



35. PUŁKOWNIK JURISICZ. FRAGMENT DRZEWORYTU (»MUSSESTUNDEN« 1862).



36. UŁANKA. LWÓW 1851. AKWARELA

zyi, głębokiego sielankowego sentymentu i wczucia się w krajobraz w sztuce Kossaka wówczas już nie doceniał.

Po latach szesnastu, ujrzawszy go w Paryżu, pisze do narzeczonej (28 sierpnia 1867):

»Dziś rano miałem niespodziankę. Odwiedził mnie jeden z mych najstarszych znajomych, Juliusz Kossak. Bardzo się ucieszyłem, bo się przekonałem, że to poczciwe chłopisko. Zupełnie się nie odmienił, takie samo szczere, przyjazne serce, jak niegdyś!« To wszystko! Ani słowa o jego sztuce. Naturalnie znajdą się tacy, co zaraz w tem będą widzieli oznakę pychy lub zazdrości. Ci znają lepiej chyba siebie, niż Grottgera. Jak on czcił, jak uwielbiał Matejkę, jak się jego sukcesami na wystawie paryskiej, jego złotym medalem, serdecznie cieszył!

Ale artysta, stojący wówczas, po skończeniu »Wojny«, u szczytu swego rozwoju, musiał czuć, że sztuka Kossaka wprawdzie się nie przeżyła, ale że on ją przegonił i że ona mu nic już powiedzieć nie może, bo jest z innego i bądź co bądź niższego świata ze świata, o którym on, poznawszy i przerobiwszy go artystycznie, dawno już zapomniał. Wrażenia pierwsze zostają stałemi na całe życie i nie dziw, że teraz, w r. 1867, mierzy Kossaka miarą jego dzieł, pochodzących z lat lwowskich.

Zresztą nie dożył Grottger wielkich tworów Kossaka, jak »Mohort« 1869, »Klucz bron«, »Stado hetmańskie« i »Targ na Kleparzu« oba 1876, »Stadnina Trzeciaka« 1879, i »Las w Łżoku« i pierwszą jego większą kompozycyę historyczną, »Bitwę pod Be-



37. POTYCZKA KONFEDERATÓW BARSKICH POD CZĘSTOCHOWĄ. KRAKÓW 1852—4. AKWARELA.

resteczkiem», wykonaną farbami przez Józefa Brodowskiego (ur. 1828), zobaczył dopiero na wystawie krakowskiej późną jesienią r. 1854, tuż na wyjezdnem do Wiednia, gdzie sztuka zupełnie odmienna doszczętnie zatarła wrażenie tego obrazu i sztuki Kossaka. A nie spodziewał i nie domyślał się zapewne, ucząc się pod nim we Lwowie, że w cztery i pięć lat później powstanie »Śmierć Stefana Potockiego« (1855), wielkie »Polowanie Dzieduszyckich« i że również w r. 1856 zrodzi się w Paryżu ów przedziwnie szczęśliwy rezultat naiwności i sentymentu, poetycznej świeżości i artystycznej finezyi, sławna »Przeprawa promem przez Dniestr«. Ostatecznie nie jest to rzeczą geniuszu, choćby wykluwającego się dopiero, innych objektywnie uznawać — jego pierwszem zadaniem jest s i e b i e r o z w i j a ć. I w tym rozwoju bądź co bądź nie mało on Kossakowi zawdzięcza; tak przedewszystkiem znajomość konia, nieosiodłanego zwłaszcza, jego ruchu i składu, — technikę akwarelową i wyczucie jej specyalnej wartości w krajobrazie Podola i Pokucia, szczególnie jesiennym. Znać po uroczych tłach licznych jego akwarel z najbliższych lat (n. p. na portreciku Głażewskiego), że musiał z wielkim podziwem wpatrywać się w cudne tła krajobrazowe swego mistrza, z kościółkiem białym, z cerkiewką drewnianą wśród zacisznej kępy zielonej, z krzewami i drzewami, z linią topól, gubiącą się daleko w bladoniebieskiej głębi.

Ówczesny koń Kossaka jest krwi dobrej, ale trochę zimnej, dobrze żywiony, swobodny, nieco swawolny i nie bardzo bystry, przytem elegant i *bonvivant* — jak jego pan; koń Grottgera zaś jest szczupły, przeciągnięty, nerwowy, niespokojny, ostatni wyraz selekcyi; zawsze coś wietrzy i przeczuwa, nadsłuchuje, czy trąbka nie zagra, gotów każdej chwili sadzić pod Czerkiesem w przepaść, najchętniej rzucić się pod polskim bohaterem w zgiełk mężobójczej bitwy. A gdy spokojnie stanie i powoli łbem i łabędzią szyją ku nam się zwróci, to spojrzy nam w oczy z tak przedziwnie przenikliwym instynktem, z jakąś tak niesamowitą koncentracyą swej duszy zwierzęcej, że aż mrowie przechodzi. Rzućmy okiem na załączony barwny druk z olejnego portretu klaczy Beffy hr. Pappenheima. Malował ją wprawdzie o jakie 9—10 lat później, (nosi datę 30/9 1860), ale zarodki i zapowiedzi już są teraz: we wspomnianym liście krakowskim z października 1852 jest rysunek łba końskiego, tak niezwykle pięknego, że tamten z r. 1860 wydaje się tylko jego następstwem naturalnem i spodziewanem, logicznie koniecznem.

* * *

Przejdźmy teraz do charakterystyki jego działalności artystycznej podczas dwuletniego pobytu w szkole krakowskiej i ostatnich miesięcy, spędzonych we Lwowie tuż przed wyjazdem do Wiednia.

O wstąpieniu Grottgera i Matejki do Szkoły krakowskiej podaje Łuszczkiewicz interesujące szczegóły w swym „Przeglądzie krytycznym dziejów Szkoły

Sztuk pięknych w Krakowie 1848—1873« umieszczonym w »Bibliotece Warszawskiej« 1876 r.

Ciekawych muszę odesłać do tego artykułu i do barwnego opisu tych lat u Kanteckiego, bo w szczegóły biograficzne, ograniczając się z musu do jednego, ale najwyższego momentu, do skreślenia artystycznego rozwoju, wchodzić nie mogę. Wystarczy więc dla moich celów zaznaczyć, że tryb nauki krakowskiej i deklamatorski pedantyzm Wojciecha Stattlera (1806—1282), chcący koniecznie to chyżo pędzące źródełko fantazyi Grottgera odwrócić od własnego biegu i skierować do szerokiego, obmurowanego, prostolinijnego koryta, odstręczało go od tej szkoły, a to mimo jego czci dla Kremera i wielkiej sympatyi i wdzięczności dla młodego prof. Łuszczkiewicza.

Na dobrych chęciach do nauki mu nie zbywało.

»Do techniki na I kurs, to jest do wyższych szkół realnych wpisany je»stem już od tygodnia; tam jestem od 8—12 rano, od 4—6 na kursie malar»stwa: rysujemy w dzień z gipsu, wieczorem z draperyi na manekinie. Jutro »będę człowieka z natury robić, także będę olejno malować. Trzeba wiedzieć, »że już o mnie w dzienniku literackim wspominają. P. Łuszczkiewicz, mój »profesor tej akademii, jest bardzo grzeczny dla mnie i kontent. Będzie wy»kładał perspektywę, na którą, jak zwykle, będę chodził, na historyę sztuk »pana Kremera także«.

Nie będziemy wpływu szkoły krakowskiej oceniać za nizko, choć niewątpliwie połowa jego zdobyczy artystycznej powstaje poza szkołą i bez bezpośredniego z nią związku.

Ów łeb koński, szkicowany w owym liście z r. 1852, jest nowością z dwóch względów. Najpierw jest już czemś więcej, niż tylko uchwyceniem migawkowem ogólnego zjawiska, bo owocem studyum jednego szczegółu, a następnie daje w nim Grottger typ odmienny, typ rasy równie szlachetnej, ale silniejszej, rasy wielkopańskiej i magnackiej. To nie łeb konia dworskiego, ale ogiera, wyszukanego na dalekim Wschodzie lub w wielkiej stadninie z pomiędzy setek innych, górującego nad nimi krwią, siłą, budową i stanem, to koń hetmański — koń Orłowskiego. I rzeczywiście czytamy w wspomnianym liście krakowskim z 24 października (u p. Wandy Młodnickiej we Lwowie): »Będę mu (prof. Łuszczkiewiczowi) kopiował hetmana Potockiego na »koniu roboty Orłowskiego«. Występuje więc zaraz już w pierwszych dniach pobytu w Krakowie moment historyczny, nierozłączny z tem miastem. Lektura Puffendorfa, pomniki Krakowa, opowiadające dawne dzieje, prace Łuszczkiewicza, żywa i płynna tradycya dawnych wieków skierują jego uwagę ku dalszej przeszłości, wstecz poza epokę Napoleona i Konfederacyi Barskiej, do wojen szwedzkich co najmniej, później do Jagiellonów. Akwarele »Pancerny na straży działa« (u p. M. Pawlikowskiej w Krakowie), »Jeździec na czatach« (w zbiorach Śniatynieckich), »Podjazd kilku towarzyszy pancernych«, z których jeden wodę pije z hełmu, zakupiony r. 1854 przez

ks. Władysława Sanguszkę, »Utarczka ze Szwedami«, już trzecia z rzędu »pierwsza próba olejnemi farbami«, która była na wystawie szkolnej w r. 1853 lub 1854 (por. Szczepański str. 22) i liczne figury kostyumowe żołnierzy, pancernych, jeźdźców, chorążych i t. d. — oto szereg tematów jego prac krakowskich z epoki Wazów, który w trzech pierwszych latach wiedeńskich kilkoma poważniejszemi pracami uzupełni i zakończy.

W rozwoju naszej sztuki musimy skonstatować, niezależnie od jej terytoryalnego rozdziału, rozszczepienie się jej na dwa kierunki, pozornie rozbieżne. Jeden pozostaje w najściślejszym, nieprzerwanym związku z życiem, jest samorzutnym, świeżym, impulzywnym, czysto empirycznym, trąci nieco samouctwem i dyletantyzmem, stroni od Akademii, nabywając prawa i znamienia zawodu dopiero przez studya, podjęte nieraz dopiero w latach późniejszych.



38. PORTRET WŁASNY. LWÓW 1852(?) RYSUNEK OŁÓWKIEM.

Drugi idzie zwykłą drogą teoretycznej nauki, jest wyszkolony, wychowany i wykształcony od początku w krakowskiej szkole malarskiej lub akademii zagranicznej, gdzie wprawdzie narodowo może się wyrodzi i straci trochę rodzimego akcentu i polskiego zacięcia, ale opanuje zato formę współczesnej sobie sztuki europejskiej.

Pierwszą drogą poszli Piotr Michałowski, Juliusz Kossak i Józef Brandt, trzej mistrzowie, górujący w naszej sztuce charakterystycznej, a za nimi, za Brandtem zwłaszcza, liczni, bardzo liczni inni. I Grottger na tej drodze kroczyć zaczął, a powracał do niej w Krakowie, co dzień prawie, gdy wieczorem szkołę opuszczał, lub gdy w dni wolne od nauki, wiosną i latem z Andrzejem Grabowskim z dusznej a mało sympatycznej atmosfery szkolnej wymykał się na Błonia, nad brzegi Wisły, na Bielany.

Rzecz ciekawa: wszystko prawie, co w tych dwu latach krakowskich powstało, ma przeważnie cechę tego pozaszkolnego dyletantyzmu. Wpływu szkoły i nauki szkolnej znać na tych dziełach z r. 1852—1854 bardzo mało.

Interesują go także wypadki współczesne, zwłaszcza wszczynające się teraz długoletnie walki Rosyi z Czerkiesami, do których przez pełne lat dziewięć w akwarelach i olejnych obrazach powracać będzie, otrzymując



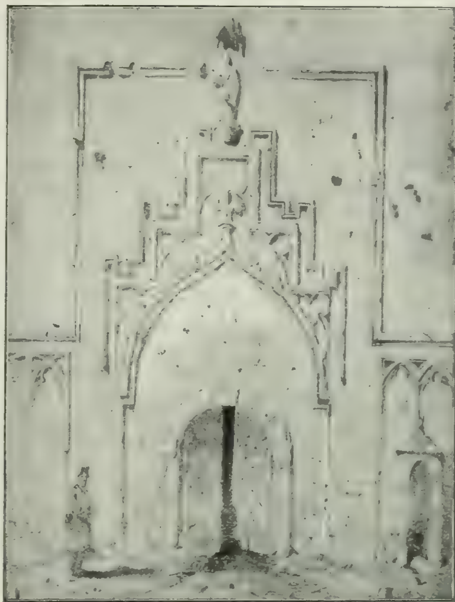
39. ATAK BEDUINÓW. LWÓW 1852. AKWARELA.

w Wiedniu świeży impuls od Strassgschwandtnera; podniecają one jego fantazyę tak samo, jak wyprawa francuska do Algieru poddała mu temat, we Lwowie jeszcze, do obu tak interesujących kompozycyi afrykańskich z Beduinami i wojskiem francuskiem (u hr. A. Gołuchowskiego, por. Nr. 39). Że sympatye jego są po stronie Czerkiesów i Beduinów, dodawać nie potrzeba. O jednej takiej akwareli donosi sam w wspomnianym liście: »Maluję, teraz Czerkiesów z dwoma złapanymi jeńcami rosyjskimi, ładny bardzo obraz«, druga przedstawia »Czerkiesów pojmanych w niewolę« (własność p. M. Pawlikowskiej; wystawione w Krakowie 1885), trzecia — (własność br. Czechowiczowej) — »Dwu Czerkiesów, sadzących przez potok«, z walką rozgrywającą się w głębi u stóp wielkiej nagiej góry. Rozczytywał się wówczas, jak i później we Wiedniu, w Walter Skocie i illustrował interesujące go sceny, opędzając koszty kostyumowe mniej więcej tą samą garderobą, jaką sobie zestawił dla obrazów polsko-szwedzkich.

Zjawił się wówczas w Krakowie artysta, który się trochę zaznaczył w twórczości Grottgera. Był nim January Suchodolski (1794—1875), ojciec Zdzisława, kolegi i przyjaciela Artura, dziś jeszcze żyjącego w Monachium. Postać Januarego, malarza-legionisty, występuje teraz pięknie i plastycznie w dzienniczku jego, wydanym przez Jerzego Mycielskiego. Przybył on do Krakowa w r. 1853 i dłuższy czas tu zabawił.

Poznał młody artysta niewątpliwie ojca swego przyjaciela i, co ważniejsza, poznał jego obrazy. Wydaje mu się, jak gdyby były malowane do opowiadań jego ojca: te same tematy, ta sama poezya »masowa«, ten sam epiczny charakter, tylko nieco podszyty momentem rodzajowym i lirycznym. Tu, w Krakowie, powstaje kilka obrazów Jan. Suchodolskiego, tak n. p. »Pikieta« (u hr. Augusta Dzieduszyckiego w Jasionowie), ponoś także, niedatowane zresztą. »Zdobycie Saragossy« w pałacu pod Baranami, »Oblężenie Częstochowy«, które Grottger jesienią 1854 z uwagą na wystawie oglądał, a przedewszystkiem — z datą 1853 — cykl czterech obrazów — pierwszy cykl, jaki Grottger widział — łączący dzieje legionów z motywami czterech pór roku, typowe dzieło ówczesnej sztuki, bo poetyczne w pomyśle, a niedostateczne, naiwne

i małostkowe w wykonaniu: wiosną widzimy legiony we Włoszech, latem na wyspie San Domingo, jesienią nad Renem, zimą w Rosyi r. 1813 (dziś w posiadaniu prof. Jana Pawlikowskiego we Lwowie). — Musiał Grottgerowi ten pomysł bardzo się podobać i utkwić w pamięci; powtarza go bowiem, wkładając w oprawę, odziedziczoną po Januarym, swe własne brylanciki — w cudnym »Kalendarzu na rok 1859«, datowanym w Lincu 24 grudnia 1858, do którego kilkakrotnie jeszcze powrócę. Tam umieści w rogach bordury z malowanemi sepią scenami myśliwskiemi cztery medaljony akwarelowe, kombinując, wzorem cyklu Suchodolskiego pory roku z geograficznem położeniem placów boju: i tak złączy on z wiosną zdobycie fortu Malakowa 1854, z latem wojsko angielskie, obozujące w Indyach, z jesienią piękną scenę z powstania węgierskiego 1848/9, a z zimą atak ułanów polskich w 1830/1.



40. PORTAL KOŚCIOŁA BOŻEGO CIAŁA KRAKÓW, SIERPIEŃ 1855.

Nie dość na tem! Do motywu, przejętego z cyklu Januarego, przyplątują się liczne reminiscencye barwne: powtarza on, mimo woli i wiedzy, jego poziomkowe zorze i pomarańczowe zachody. Mamy tu objaw psychologicznie ogromnie ciekawy, dający się obserwować u natur bardzo wrażliwych: wpadają one bezwiednie w charakter pisma tych osób, o których, pisząc do nich, intenzywnie myślą! Zresztą żadna linia rozwojowa nie jest prostą, a zwłaszcza w owym roku 1858-mym, przełomowym w życiu Grottgera, faluje ona najsilniej w górę i w dół, wpadając w dawno zarzucone formy, to znowu wyprzedzając — jak to zobaczymy — »Lituanię«.

Ale ten wpływ jest pozaszkolnym, niezawisłym od trybu nauki.

A z jaką rozkoszą jeździł na święta do Konopków do Mogilan, gdzie portretował, rysował z natury, konstruował baloniki, które miały wolno fruwać w powietrzu, urządzał i organizował gry i zabawy, a wieczorem, gromadząc dziatwę koło siebie, opowiadał bajki i epizody z powstania, słyszane od ojca. Owocem takiego pobytu w Mogilanach jest także »Drzewo« (por. Nr. 41).

Zakres tematów zasadniczo nie zmienia się, raczej tylko nieco się zwęża. Portreciki znajomych, zwłaszcza uwielbianych przezeń osób, robił Grottger już wcześniej — należy przypuszczać, że je może teraz robił lepiej, ale dowodów niezbitych na to nie mamy. Natomiast nie da się zaprzeczyć, że ten szalony

ruch, *tempo molto vivace* i *prestissimo* jego pierwszych i pod względem ruchu zadziwiających kompozycyi ustaje, że kompozycya, uspokajając się, tu i ówdzie sztywnieje. Taki sam typ wykazują zapewne wszystkie jego liczne prace, wykonane późną jesienią 1854 we Lwowie, z których w dzienniczku, pisanym drobniutkiem pismem na arkusikach papieru listowego, dokładnie zdaje sprawę. Oddaje wówczas jakąś »*steeple chase*«, robi portret konny p. Turkułłówny, (prawdopodobnie na wzór i podobieństwo pięknej litografii amazonki »*d'après Horace Vernet*«, nabytej za 3 fl., »czego nie żałuje«), lecz w ogrodzie i na tle krajobrazu z widokiem Lwowa, »ale nigdy mu się tak nie wiodło, jak z tym obrazem«; w listopadzie maluje żołnierzy na murach przy świetle księżyca i olejny obraz, »mały harc między kawaleryą niemiecką a piechotą szwedzką« i jeszcze inny, »duży obraz olejny«, z którego 2-go grudnia »zaczyna się robić dobry kawałek«, który atoli wnet zarzuci, bo »znowu zupełnie inną bitwę robić będzie«, wreszcie maluje olejno apartamenta p. Olszewskiej, za co dostaje 60 fl, robi akwarelą różne konie, siwego Łabędzia u p. Turkułłowej, winietę dla p. Krzeczunowicza i kilka innych drobnostek. — Co więcej! Pod wrażeniem pożaru na ulicy Łyczakowskiej próbuje malować ogień z natury. Jest więc wówczas ogromnie pilnym. A równocześnie pochłania formalnie książki: »Zamek Krakowski« Rzewuskiego, romanse Walter Scotta »Klasztor«, »Kenilworth«, »Wawerley«, »Rob-Roy« i każden po kolei jest »najpiękniejszym, jaki dotąd czytał«.

Tych kilka miesięcy, spędzonych we Lwowie w jesieni 1854 wśród swoich, uważa 17-letni chłopiec »za najszczęśliwszą epokę życia«. Nie dziw: boi się trochę Wiednia i przeczuwa, że to są jego ostatnie miesiące bez troski i kłopotu, ostatnie miesiące słodzonego mleczka lat dziecięcych i chłopięcych. Tak mu dobrze we Lwowie z ciocią i z mamcią, która przyjeżdża, by się syneczkiem kochanym przed wyjazdem jego do Wiednia nacieszyć! Czasem obraża się, ale wnet »płacze i przeprasza« ciocię, co rana i wieczora odmawia pacierze, kontrolując się w dzienniczku, cieszy się niewymownie, gdy mu wujcio ofiaruje lakierki, ledwie dwa razy noszone, obserwuje stan zdrowia, notując nawet małe niedyspozycye żołądkowe, wstępuje co dzień do cukierni na kieliszeczek likierku i na gazety, bo już wówczas



41. DRZEWO. RYSUNEK OŁÓWKIEM. 1853.

zajmuje go żywo wysoka polityka, przy sposobności tańczy do upadłego, pocąc się »jak mysz«, lubi sprawić przyjaciołom w cukierni »sutą fundę«, zrobić sobie czasem »*einen guten Tag*«.

Przed wyjazdem do Wiednia jest jeszcze na audyencyi u hr. A. Gołuchowskiego, który mu daje równie cenne wskazówki, jak i rekomendacye. Wreszcie, obdarowany przez rodzinę i w posiadaniu kilkudziesięciu guldenów i 14-tu «dzięki Bogu« cennych listów rekomendacyjnych, między innymi do nadwornego koniuszego hr. Waldsteina i księżnej Szwarzenbergowej, wyjeżdża dnia 21 grudnia do Krakowa i Wiednia.

* * *

A teraz wróćmy jeszcze do jego sztuki!

Przy całej rozmaitości tematów możemy przecież na dzieła, powstałe po koniec r. 1854, a więc na owoce już siedmioletniej pracy. zapatrywać się jako na zamkniętą w sobie grupę, jednolitą z punktu tematów, techniki i kompozycyi. Z innym zakresem tematów spotkamy się w Wiedniu i to nie zaraz, lecz dopiero w drugiej połowie następnego roku (1855).

Stając teraz u kresu jego lat chłopięcych, — (jadąc do Wiednia w grudniu 1854 r. liczy on dopiero lat siedmnaście) — przypatrzmy się jego pierwszym pracom i starajmy się je ocenić i objaśnić z punktu ich psychologii, kompozycyi i barwności.

Jest prac tych, pomijając szkice, ponad czterdzieści. Z tych większa część to sceny wojskowe i wojenne, oddane z ogromną werwą, w chwili największego napięcia i wyładowania całej siły i energii fizycznej. Akcya liczy się na sekundy. Przedstawia albo ostatnie i ostateczne chwile groźnego ataku, moment, gdy wrogie konnice z niepohamowaną gwałtownością, jakby z siłą żywiołową toczących się przeciwnych fal, ku sobie i ku śmierci pędzą, albo moment ścigania, w którym siła ścigająca lada chwila ściganą pochłonie. Na innych znowu widzimy chwilę nagle, jak burza, zrywającego się ruchu, tak n. p. na »Ułance« lub na tak zajmującym obrazie z Beduinami, zrywającymi się jak błyskawica do ataku, w kierunku wskazanym przez suchą, czarną rękę wodza, sterczącą z pod białego, szerokiego rękawa, jak strzała napiętego łuku (Nr. 39).

Przy całej niedostateczności i naiwności rysunkowej, wywierają te kompozycye — na mnie przynajmniej — potężną moc suggestywną. Jak przenikający do szpiku kości odgłos trąbki z ogólnego krzyku, huku i tętentu kopyt, tak tu wyrywa się z setek ruchów jeden potężny ruch wskazującej ręki, opanowywujący całą kompozycyę. Widzimy go na ataku ułanów, na ataku Beduinów, gdzie cała linia cwałujących w głąb Beduinów jest niejako tylko przedłużeniem wskazującego ramienia, i na drugim egzemplarzu »Polowa-



42. NAPAD SZWEDÓW. AKWARELA. ŚLEDZIEJOWICE 1854.

nia z sokołem«, a spotkamy się z nim za kilka lat jeszcze na »Polowaniu na lisy«.

Motyw szalonej jazdy »na złamanie karku«, okazany teraz jeszcze na zszeregowanej konnicy, zindywidualizuje się później i zcentralizuje w jednopostaciowych kreacyach, w Czerkiesie, sadzącym przez kamienistą pustynię, lub w tym sławnym, szczęśliwie odszukanym Czerkiesie, skaczącym z koniem w przepaść; motyw pościgu, teraz jeszcze rozpryskujący się w masie szczegółów ścigającego rycerstwa i ściganego tatarstwa, wzniesie się później w uproszczonej formie »Porwania«, a zwłaszcza niezrównanego »Pościgu« do wyżyn absolutnego arcydzieła i stanie się wprost najwyższym typem odnośnego motywu.

To jedna grupa. Ale już w tych latach i w najbliższych wiedeńskich przerzuci on akcyę wstecz na moment, wyprzedzający wyładowanie siły, i stworzy dzieła o motywie intenzywnego psychologicznego napięcia, wyczekiwania, czatowania, śledzenia, przedstawi chwilę ostatnią, wyprzedzającą samą-że akcyę. Tam mamy sam wystrzał, tu dopiero odwiedziony kurek, sprężynę, napiętą aż do pęknięcia. Tam wywołuje on nasz udział z akcyą obecną, z t e m, c o s i ę d z i e j e, tu zaś wzrusza nas obawą akcyi przyszłej, t e g o, c o s i ę s t a n i e. A z Szyllera wiemy, że ten ostatni moment jest psychicznie silniejszym. Objaw



43. CZYSZCZENIE ZBROI. AKWARELA. ŚLEDZIEJOWICE 1854.

siły fizycznej i jawnej przemienia się w siłę psychiczną i utajoną. W tej epoce są ledwie zawiązki, i redukują się do pancernego, stojącego u straży działa, wyglądającego z wytężeniem, czy wróg się nie zbliża, i do różnych podobnych kompozycyi z motywem czatów i natężonego śledzenia wzrokiem, tak n. p. w nieco późniejszem »Polowaniu z sokołem« (Nr. 47) i w ujmującym portrecie konnym Pappenheima. Ale nasienie jest rzucone, struna zadrgała, odezwie się po latach w krótkiej fazie obrazów historycznych »Modlitwą konfederatów«, zabrzmi w epoce wielkich tworów idealnych wieszczą nutą »Komety«, wstrząsającą pobudką »Znaku«, przerodzi się w wizyę »Puszczy litewskiej«.

Przytem w każdym obrazie jakie bogactwo motywów! Weźmy n. p. »Odbicie łupu Tatarom«. Niezliczone motywy tego obrazu trzeba zeń formalnie wypakowywać, jak różne graty i graciki z szczelnie napełnionego kufra. Jak ubogie w motywy są n. p. w porównaniu z nim utarczki i dywersye takich Rugendasów, Querfurtów, Parrocelów i t. p. wątpliwe »ozdoby« każdej galeryi, z nieuniknionym siwym koniem i automatycznie wypalającą »revoltellą«! Zaprawdę, trzeba pójść aż do Filipa Wouvermanna, by znaleźć punkt porównawczy.

Jak umie on urozmaicić i ożywić każdy błahy temat, taką »Pielgrzymkę do Hodowic«, lub taki trywialny temat, jak »Wyjazd na polowanie« (Nr. 28).

Nie spostrzegamy prawie, że tu koń prawy jest identyczny z rozbrykanym wierzchowcem »Ułanki«, bo uwagę naszą absorbuje moment psychiczny.

Pan i pies spostrzegli zwierzę w pobliskim lasku; pies węszy i strzyże uszyma, pan się odwraca i tropi wzrokiem. Tym jednym motywem ratuje Grottger sytuacyę i robi z wiezionego »osobnika« — żywego człowieka i zapalonego myśliwego. A przytem ile gibkości i ruchliwości u niego i towarzysza, u strzelca i woźnicy! Ilu to malarzy naszych, i zaprawdę sławnych, ale co nie stworzyli ani »Lituanii« ani »Wojny« i poza świat pięcio-zmysłowy nie wyjrzeli, nie umieli tego motywu ożywić i dali rzecz mdłą, nudną i trywialną! Wolę nazwisk nie wymieniać...

W tem bogatem motywowaniu, jak i w trafianiu w samo sedno psychologicznego zawiązku, w rzucaniu niejako przekroju duchowego przez postać ludzką w chwili jej największego fizycznego i umysłowego napięcia, jest nawskróś oryginalnym i to oryginalnym improwizatorem. Mógłby był i on, będąc 9-o lub 10-o letnim chłopakiem, dawać koncerty i popisy ołówkiem i pędzelkiem, tak jak ongi lub niedawno przed nim dawali je przy fortepianie Mozart lub Chopin. Rzeczywiście nie można dość podziwiać układu, pełnego subtelnej precyzyi i błyskawicznej decyzyi w tych dziełach lat chłopięcych i młodzieńczych. To nie wyniki rozważnego i rozważającego talentu, ale eksplozywne objawy genialnej intuicyi, tem sympatyczniejsze, że podane zupełnie naiwnie, bez pretensyi. Jednym rzutem oka, kilkoma rzutami ołówka obejmie i ułoży całość, nigdzie nie znajdziesz cofnięcia się linii rysunkowej lub poprawki. W chaos i bezład przypadkowego zjawiska wprowadza ład i miarę, z intuicyjnem poczuciem tektoniki artystycznej, a ze ścisłością i nieomylnością geometrycznej konstrukcyi.

Przejdźmy do szczegółowej analizy.

Otóż kompozycyj figuralnych nie rozwija on ani frontalnie ani profilowo, lecz na linii przekątnej. Wyrabia sobie zatem schematy, pewne normy kompozycyjne, zachowujące na szereg lat swą moc organizacyjną, a tak wyraziste, że dałyby się łatwo kilku strzałkami graficznie przedstawić.

Po tej linii skośnej mknie, niby iskra elektryczna po drucie, cała kompozycya. Tę linię podkreśli jeszcze wytężonym wzrokiem, wskazującą ręką lub rozkazującym gestem, spełniającemi niejako funkcyę tej kropli roztczynu, ścinającego płynną masę w ostry kryształ o geometrycznych kształtach. Ta linia skośna zbliża się do przekątni lub od niej się odchyla w miarę większej lub mniejszej ilości figur. Po tej linii prawie przekątnej porusza się n. p. od prawej głębi ku lewemu przodowi: »Wjazd Bolesława Chrobrego«, »Potyczka konfederatów« (Nr. 37), »Szarża 5-go pułku ułanów«, »Atak ułanów«, sadzących przez palisady na artyleryę rosyjską, wystawiony w r. 1894 (A. Nr. 1248), a także »Sprzedaż konia w Śledziejowicach« (Nr. 45) lub w kierunku odwrotnym kompozycye »Ekwipażu« (Nr. 29) i »Polowania ze sokołem«; na skośnej przeci-

wnej (od lewej głębi ku prawemu przodowi) »Bitwa pod Grochowem«, »Atak ułanów« (Nr. 33), »Odbicie łupu Tatarom« (Nr. 32) i t. d.

Bardzo oryginalną jest kompozycya, wysuwająca się z prawej głębi ku środkowi obrazu i tu nagle pod kątem prostym załamująca się ku głębi lewej, tak na »Ataku Beduinów« (Nr. 39) lub w kierunku przeciwnym (od lewego do prawego rogu) na »Napadzie Szwedów na wieś niemiecką« (Nr. 42). Szczególnego życia nabiera ten schemat, gdy oba »motory«, by użyć wyrażenia Leonarda da Vinci, ruszając równocześnie z prawej i lewej głębi, zderzają się w środkowym punkcie obrazu, tak n. p. na szkicu do »Spotkania się króla



44. BYK HOLENDERSKI. AKWARELA. ŚLEDZIEJOWICE 1854.

Jana z cesarzem Leopoldem« lub w drzeworycie z *Mussestunden* z r. 1859, przedstawiającym utarczkę uliczną w Ponte di Magenta, na którym wojsko austryackie i francusko-włoskie, zdążając ku sobie dwiema ulicami, w punkcie ich zetknięcia bój krwawy staczają. Ale to są dzieła lat późniejszych.

Dałem tu z licznych kombinacyi kilka tylko przykładów. One wystarczą dla wykazania, że tym fortelem kompozycyjnym umożliwił sobie pokonanie wielkich mas na stosunkowo małym kartonie lub płótnie, a przedstawieniem figur z boku lub w gubiącym się profilu osiągnął wielkie urozmaicenie widoku. Tą drogą też zdobył obrazom swoim wrażenie przestworu i głębi, którego n. p. młodzieńcze obrazy Kossaka tak silnie nie wywołują.

A teraz, na koniec, jeszcze słów kilka o kolorycie.

Nie doceniano go należycie, tak samo, jak nie doceniano wspomnianych właśnie prac młodzieńczej epoki Grottgera, choć on w nich właśnie ze szczególną energią występuje. I zaraz od pierwszych dzieł począwszy, nie jest koloryt dowolnym dodatkiem, ale istotną ich cechą, a intenzywność jego rośnie w miarę potęgowania się werwy i ruchu. Barwy jaskrawe jeszcze i surowe w pracach wczesnych z lat 1849 i 1850, tak n. p. w »Ekwipażu« i »Wjeździe Bolesława«, zaczynają w fenomenalnem »Odbiciu łupu Tatarom« z r. 1854 tonować i splatać się w miękkie akordy, dostrajać się niuansami i półtonami.

Kontrasty te, w »Ekwipażu« mniej rażące, jako wywołane farbami wodnemi, są konsekwentnie w całym obrazie przeprowadzone; tak przeciwstawia on tam konia siwego gniademu, gniadego bułanemu, pudłu karety daje barwę szafirową, a co najciekawsze, że z blado-niebieskiej kapy na koźle i złoto-żółtych latarni już teraz, (w r. 1849-tym!) stwarza ulubiony swój dyftong barwy żółtej i niebieskiej; odnajdziemy go kilkanaście razy, zwłaszcza często koło r. 1858 na »Sobieskim«, na »Czerkiesie« z dzidą i na portrecie Jakubowiczowej.

Rozsiewa parami po całym obrazie barwy wesoło i świeżo ze sobą kontrastujące: z uniformów obu oficerów, maszerujących pod ramię tak chwacko, jak gdyby się na wędrówkę około ziemi wybierali, jeden jest niebieski, a drugi biały; konie u bryczki, wpadającej (dla podtrzymania skośnej linii kompozycyjnej) w obraz z prawej głębi i turkoczącej niemiłosiernie po bruku, konie różnią się maścią, a woźnicę ubrał w czerwoną czapeczkę i granatowy płaszcz; nawet buldoczek, oszczekujący tak zapalczywie wielkopańską czwórkę, kokietuje czerwoną kokardką, odcinającą się dziarsko od jego białej sierści.

»Wjazdu Bolesława« — jeżeli tak rzeczywiście obraz ten mianować należy — nie będziemy brali zbyt uważnie i surowo pod skalpel krytyki. Wśród tylu kandydatów jest to rzeczywiście najdawniejszy dotychczas znany obraz olejny, jak wspomniałem, dzieło trzynastoletniego chłopca, a zatem z r. 1850.

W kolorystyce znać rzeczywiście pracę nader młodzieńczą; jest tam dobrego za wiele, za wiele rodzyneczków i migdalików, za wiele efektów. I tak na srebrno białej zbroi królewskiej szeroki pas niebieski, na śnieżno-siwym rumaku wielki ciemno-niebieski czaprak, a naturalnie tuż obok złoto-żółty kolor wielkich lwich herbów, u jednego z orszaku krwawo-czerwony kaptur na jadowito-zielonym spencerze i t. d. Znać tutaj wszędzie w kolorycie i rysunku, że chłopiec szuka i goni za przeróżnymi motywami. Ale mimo całej siły tego *»staccato«* kolory działają tępo, kłócą się ze sobą krzykliwym a ochrypłym głosem.

Przechodząc do kolorytu »Odbicia łupu«, stajemy jakby przed zagadką. Czy jest możliwem, by obraz ten powstał rzeczywiście już w rok po »Wjeździe Bolesława«, a więc w roku 1854, jak to twierdzi sam hr. Aleksander



45. SPRZEDAŻ KONIA. AKWARELA. ŚLEDZIEJOWICE 1854.

Pappenheim w obszernym liście, pisanym w r. 1878 lub 1879 do Klemensa Kanteckiego, a przedrukowanym w całości w cennej tegoż książce? Czytamy tam: »Było to na wiosnę 1851 r., gdy przechodząc obok handlu przedmiotów sztuki »Jürgensa, spostrzegłem na wystawie obraz, który mnie uderzył śmiałą, pra»wie genialną kompozycyą, życiem, prawdą, silną, żywą barwą. Kupiłem ma»lowidło natychmiast za bardzo niską cenę i spytałem ciekawie o malarza. »Powiedziano mi, że jest to pierwsza olejna kompozycya czternastoletniego »chłopca imieniem Artura Grottgera. Ma 23″ szerokości, a 16″ wysokości, »i znajduje się dotąd w moim zbiorze; przedstawia zaś pogoń szlachty pol»skiej za Tatarami w chwili, gdy ci, złupiwszy kościół, puszczają go z dymem »a obciążeni łupem, jak kielichami, świecznikami i monstrancyami, uchodzą »z pośpiechem«. To wszystko brzmi nader stanowczo i treść i wymiary odnoszą się niewątpliwie do naszego obrazu, którego illustracyę obok podaję (Nr. 25). A jednak zupełnie stanowczo musi tu być jakaś pomyłka: prawdopodobnie pomyłka pamięci, tak łatwo możliwa przy spisywaniu wspomnień z lat odległych o więcej niż pełne ćwierć wieku. Cały wypadek należy odnieść nie do r. 1851 lecz do r. 1854. W roku 1851 Pappenheim jeszcze we Lwowie, o ile syn pamięta, nie mieszkał, a Grottger w listach pisanych do rodziców z Krakowa r. 1852 i następnym nigdy o nim nie wspomina, pod-

czas gdy w listach i pamiętniku z r. 1854z nazwiskiem jego co krok się spotykamy. Kto zna prace Grottgera z lat 1850—2, pełne talentu, ale i pełne chłopięcego naiwnego dyletantyzmu, ten musi zupełnie wykluczyć możliwość odniesienia tego obrazu z jego widocznem bardzo piętnem wyszkolenia, poważnych studyów i wielkiej znajomości akcesoryów do tak wczesnej daty. Pomijam już fakt, że obraz ten, i pod względem technicznym tak ogromnie wykończony, jako praca czternastoletniego chłopaka byłby chyba fenomenem, wykraczającym poprostu przeciwko prawom natury. Już sam fakt, że konie rożnią się kształtami od koni Adama i Kossaka, a natomiast bardzo są zbliżone do koni rycerskich i kozackich, znanych z akwarel, rysunków i litografii Orłowskiego, z któremi Grottger, jak wspomniałem, zapoznał się dopiero w Krakowie, każą nam odnieść ten obraz do czasów krakowskich, a w szczególności do r. 1854. Potwierdzają to w zupełności wysoce interesujące wspomnienia z tych lat ś. p. Tadeusza Konopki z Mogilan, które on wnet po wystawie lwowskiej z r. 1894, podczas dłuższej choroby dyktował. Cenny ten manuskrypt zawdzięczam uprzejmości jego wdowy, mieszkającej obecnie w Krakowie.

Konopka, sam utalentowany malarz-amator, został w r. 1854 oddanym do szkół do Krakowa i stał na stancyi razem z Grottgerem u profesora Kowalskiego.

Oto jeden z ważniejszych ustępów:

»Z obrazów, które malował Artur Grottger wtenczas w wolnych chwilach, pamiętam jeden: był dość wielkich rozmiarów, bo może na półtora metra, i przedstawiał »B i t w ę p o d C h o c i m e m«. Obraz ten, najpierw wyrysowany węglem na kartonie, przeniesiony był następnie lubryką na płótno; a gdy w tem znajdował się stadyum, przybyli jednego razu koledzy artyści i odbywali razem jakąś naradę; pomiędzy nimi pierwszy raz młodego Jana Matejkę ujrzałem. Był Jabłoński i, zdaje mi się, Grabowski; gdy odeszli, przybliżywszy się do płótna, spostrzegłem popisane węglem kolory maści koni i główniejszych figur. Była to scena wybrana, zdaje mi się, z »Wojny Chocimskiej« Krasickiego, przedstawiająca Zawiszę Czarnego, godzącego razem śmiertelnym Karakasza, baszę tureckiego. Z boku wysuwał się na koniu Turek, wypuszczający strzałę, od której miał zginąć Zawisza. W dali widać było zamek chocimski. Czy obraz ten został skończonym, tego nie wiem, gdyż w tym czasie Grottger przeniósł się ze swoimi rekwizytami malarskimi, tekami, płótnami, sztalugą do pracowni Jabłońskiego, gdzie miał mieć lepsze światło i na pewne więcej spokoju do malowania, aniżeli wśród gwaru i hałasu, bez którego tutaj obejść się nie mogło. Odtąd widywałem go jeszcze rzadziej, zato od czasu do czasu przynoszone z nowego atelier skończone obrazy wprowadzały mnie w podziw, szczególniej jeden, p r z e d s t a w i a j ą c y o d b i c i e ł u p ó w n a T a t a r a c h, w c h w i l i, g d y c i ż z r a b o w a l i p a l ą c y s i ę w d a l i k o ś c i ó ł. Przy nas malował jednak czasem akwarelą, i tak między innemi Szwedów, grających w kości w obozie pod Częstochową, podjazd, grupę żoł-

»nierzy pancernych na koniach, pośród których jeden pieszy czerpał szyszakiem wodę ze strumyka (obraz, przez biografów kilkakrotnie wspomniany), »strzelców wracających z polowania i inne, których już nie pamiętam«. Podczas wiosennej wycieczki do Modlnicy, »malował Artur widoczek na Podskalanach »tuż przyległych ze skałą, na której krzyż był umieszczony. Podczas obiadu »naszkicował portret mojego dziadka, bardzo podobny, do dziś dnia zachowany«.

Kombinując zatem fakt, że Pappenheim w r. 1851, ponoś jeszcze we Lwowie nie bawił, z tym drugim, że Konopka w swych wspomnieniach z r. 1854 mówi o »Odbiciu łupu« jako o obrazie wówczas właśnie powstającym, musimy przypuścić, że Pappenheim w swych wspomnieniach dzieło to przez pomyłkę pamięci oznaczył datą o trzy lata wcześniejszą. Albo możliwem, że była pomyłka Kanteckiego, na punkcie dat niezbyt skrupulatnego, który, nie znając obrazu, nie mając zatem podstawy do osądzenia daty jego powstania, rok 1854 przeczytał jako »1851« i w dalszym ustępie, gdzie Pappenheim mówi o ówczesnym wieku Grottgera, słowo »17-letni« odpowiednio zmienił (na 14-letni). Sprawa jest ważną, bo wobec smutnego faktu, że nic o losach »Bitwy Chocimskiej« nie wiemy, staje się »Odbicie łupu« głównym reprezentantem i doskonałym wyrazem sztuki Grottgera pod koniec dwuletniej nauki w szkole krakowskiej.



46. ZYGMUNT AUGUST NA ŁOWACH ŚLEDZIEJOWICE SIERPIEŃ 1855. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

Połączony teraz z właściwą datą, traci ten obraz charakter anormalnego fenomenu, a nabiera wagi dokumentu do historyi młodzieńczego rozwoju Grottgera. W oświetleniu tem nie przestaje ten rozwój być imponującym, a nie przekracza granic, naturze ludzkiej zakreślonych. Niektóre motywy, zauważone przez Konopkę w »Bitwie chocimskiej«, powtarzają się i w »Odbiciu łupu«, co również silnie za równoczesnem powstaniem obu dzieł przemawia.

Zwracam uwagę na ustęp, w którym mowa o pracach akwarelowych Grottgera. Akwarela bowiem z całą delikatnością swych niuansów i półtonów staje się teraz regulatywem jego malarstwa olejnego. Najwidoczniejszem jest to właśnie na tem »Odbiciu łupu«.

Traktuje on tu barwy olejne tak, jak gdyby były wodnemi. Układa, ze-

stawia i zestraja je ze sobą, wydobywa niemi kontrastujące niespodzianki, ciepłe światełka, rozkosznie barwne »smaczki«. Nakładając je płynnie, prawie przezroczyście, dotykając się płótna ledziutko cienkim pendzlem, gromadzi w tym obrazie niezliczone wprost motywy ruchowe i barwne. A mimo to całości nie tracimy z oczu, i te barwy stanowią tylko silne akcenty, niejako świetlną łuskę strumyka, pomykającego chyżymi skokami.

Przypomnijmy sobie te oryginalne, silne, ale już zharmonizowane akordy krwawo-czerwonych rękawów i zielonej czapeczki Tatarzyna, albo popielaty pancerz i szyszak, zielony żupan, czerwoną, złotem wyszywaną torbę i wiśniowe rajtuzy rycerza, walczącego z Tatarem, lub jego Araba białego z ciemnymi płatami, zarzuconą nań złotą siatkę i wspaniały tegoż rząd, ozdobiony złotymi i zielonymi guzami.

Przypomnijmy sobie ten ciemno-szafirowy płaszcz w tle łba tatarskiego konia, lub barwny strój drugiego Tatarzyna, pędzącego na wprost, lub tę harmonię barw stroju Kozaka, umykającego z całym workiem złota, skradzionego z płonącego w tle kościoła.

Do tych szczegółów, nader szczęśliwie pokombinowanych, dołącza się motyw szczery, widziany i obserwowany z natury — nasze podolskie niebo, jesienne, blado-niebieskie.

A wśród tego zgiełku i tłoczącego się zamieszania, nagle na samym przodzie motyw rzewny i liryczny: chłop, w szafirowej kierezyi, zabity, upadł na wznak, a jego pies, wierny, chłopski wielki kundel, z łbem do góry zadartym, z żalu nad trupem swego pana zawodzi i skowyczy.

Tę postać, na wznak leżącą, ale jakoś dziwnie wyszlachetnioną, odnajdziemy w tej samej pozie i z tą samą sztywnością nóg nieco później w obrazku do poezyi Lenau'a »*der Polenflüchtling*«.

Tem bardziej ubolewam nad niedostatecznością fotografii i illustracyi, że właśnie ostatni ten motyw prawie zupełnie na niej nie wyszedł.

W epoce krakowskiej zrobił zatem wielki krok naprzód w kolorystyce, dochodząc aż do wyższej jednolitości i harmonii barw. Zdaje sobie sam z tego doskonale sprawę, notując w dzienniczku pod dniem 26 października 1854: »Uważam, żem od czasu, jakem malował w Krakowie, bardzo znacznie »postąpił. Co do używania farb daleko wyżej teraz stoję. Malowanie moje »nabiera coraz więcej naturalności, że tak powiem: artystycznego pociągu — »cienie są lżej traktowane, światła znowu nie tak się ostro odrzynają«.

Tylko, co dziwnem, nieba mu się teraz nie udają i stają się zanadto szafirowemi; dlatego zawiera w jesieni 1854 r. układ z malarzem Raczyńskim (o którym najczęściej z malarzy lwowskich wspomina, wymieniając obok niego tylko raz czy dwa Tepę i Szlegla, u którego — wierzę — »nic szczególnego nie widzi«, i przybyłego z Rzymu malarza Mura, którego portret jenerała Schlicka bynajmniej mu nie imponuje: robi on Raczyńskiemu figurki konne, tak n. p. Kościuszkę na koniu w »Racławicach«, a Raczyński maluje mu »nieba«,



47. POLOWANIE Z SOKOŁEM. WIEDEŃ 1854—6. AKWARELA.

raz na »Wedecie w XVII w.«, drugi raz »świsnął mu niebo od ucha i kawałek odległości« na »Harcu ze Szwedami«, możliwie także na »Odbiciu łupu«.

Z tem wszystkiem stwierdzamy zadziwiający fakt: na przeszło 40 dzieł, z jakich jego spuścizna pierwszych siedmiu lat się składa, mamy co najmniej ośm obrazów olejnych (Wjazd Bolesława, 1848, Odbicie łupu 1854, dwie Walki ze Szwedami 1863/4, cztery w jesieni 1854), dwadzieścia ośm akwarel, i tylko cztery zaledwie rysunki w sensie skończonego dzieła. To jak na artystę, którego trzecie już pokolenie mieni »urodzonym rysownikiem«, stanowczo za mało.

A te rysunki czyste, to, z wyjątkiem »Pielgrzymki do Hodowic« same portrety. Choć niektóre z tych akwarel są w rzeczy samej raczej tylko illuminowanymi i barwionymi rysunkami, to musimy przecież powiedzieć: Grottger w tej pierwszej fazie posługuje się rysunkiem prawie tylko jako środkiem, wiodącym do barwnego oddania świata zewnętrznego. Tylko w dwu lub trzech wypadkach, zupełnie odosobnionych, jest rysunek fazą ostateczną, techniką d z i e ł a w y k o ń c z o n e g o. Barwa i życie są dla niego pojęciami nierozdzielnemi.

II.

W Wiedniu.

(1855—1858).

29-go grudnia 1854 r. o 7-mej godzinie rano stanął Grottger na bruku wiedeńskim. 22-go grudnia 1866 r. dotknęła się go stopa jego po raz ostatni. Między temi dwiema datami leży pełnych lat dwanaście.

Poza Wiedniem bawił — pomijając krótkie kilko- lub kilkunastodniowe wyjazdy do kraju — w r. 1855 latem i jesienią w Śledziejowicach u Laryszów Niedzielskich, w r. 1856 2—3 tygodni w Trauersdorf pod Güns u hr. Pappenheima, w roku 1858 od kwietnia do lipca w Krakowie, od połowy października zaś do końca grudnia w Monachium i w dwutygodniowej powrotnej podróży, w letniej porze r. 1860 na Węgrzech w Albie (Stuhlweissenburgu) u hr. Pappenheima, w jesieni zaś (do listopada) w Galicyi na wsi, przeważnie u Marykowskich w Barszczowicach. Przez cały rok następny (1861) Wiednia nie opuszczał, trzymany na uwięzi najpierw chorobą i gorączkową pracą nad »Warszawą«, a i w dwu latach następnych, jeżeli się nie mylę, z wyjątkiem kilku tygodni w lecie 1862, spędzonych znowu na Węgrzech u hr. Pappenheima i w r. 1863-go we Lwowie, prawie że wieży św. Szczepana z oczu nie tracił; zato w letnich miesiącach r. 1864 przebywał z hr. Janoszem Pàllfym w Wenecyi, a może i kilka tygodni w Galicyi. Z końcem stycznia r. 1865 bawił kilkanaście dni w Krakowie i opuścił Wiedeń ostatecznie dopiero w lipcu tegoż roku 1865, wybrał się na dłuższy czas do Galicyi i został tam do końca r. 1866, bawiąc naprzemian w Śniatynce, we Lwowie, w Pieniakach, Krynicy, Dyniskach, w Porębie pod Oświęcimem i w Krakowie, skąd wreszcie 22-go grudnia wyruszył do Paryża, zatrzymując się w Wiedniu kilka godzin tylko, dla wysłania telegramu z zapytaniem o zdrowie narzeczonej.

Odliczając na wszystkie te krótsze i dłuższe pobyty poza Wiedniem choćby nawet jakie półtora roku, zostaje się zawsze przeszło lat dziesięć, spędzonych w Wiedniu. Jest to zatem prawie jedna trzecia całego życia, a więcej niż połowa lat jego pracy artystycznej!

Już ten jeden wzgląd wymaga, by się zapoznać z tem *milieu* artystycznem i życiowem, w którem żyjąc pełne lat dziesięć, co najmniej trzy czwarte dzieł swych stworzył.

Tylko jakaś natura nienormalnie odporna, o fenomenalnej obojętności życiowej Kanta, mogłaby nie reagować na wrażenia zewnętrzne a tak silne, jakiemi są życie, kultura i sztuka wielkiej stolicy.

W życiu Artura Grottgera odbywa się atoli z ogromną szybkością ustawiczna wymiana materyi duchowej, która nigdy ani na chwilę nie ustaje.

Wchłania on też wrażenia Wiednia — osobnego nastroju jego sztuki i kultury życia, arcydzieł w zbiorach wiedeńskich — w całej pełni, z całą szybkością młodzieńczego organizmu i przetwarza je najpierw na luźne dzieła, mniejsze czy większe, noszące na sobie, obok piętna jego ręki i duszy, wybitną cechę miasta i środowiska, w których powstają. Do połowy roku 1860 co najmniej jest sztuka jego tem *milieu* uwarunkowaną. Dopiero od 24-go roku życia staje się organizm, nasycony już wrażeniami i wpływami zewnętrznymi, bardziej odpornym i przestaje być tylko zachwycająco przetwórczym i genialnie odtwórczym, a staje się po prostu — twórczym.

I w rzeczy samej, przeglądając całą spuściznę grottgerowską, natrafimy na szereg dzieł z datami 1857—1862 i to tak dużych, olejnych, jak i małych, akwarel, rysunków i drzeworytów illustracyjnych, tematów historycznych i religijnych, smętnych i wesołych, których znawca sztuki minionego wieku nigdzie indziej umieściéby nie mógł, jak pod nagłówkiem szkoły wiedeńskiej.

Weźmy »Spotkanie się króla Jana z cesarzem Leopoldem«, wielki rysunek do poematu Szyllera, »Zygmunta i Barbarę«, niektóre jego poetyczne drzeworyty z *Mussestunden*, a zwłaszcza »Parki«, portrety kobiece z tej epoki i rysunki humorystyczne lub dramatyczne! Patrząc na nie, zawoła znawca od pierwszej chwili:

»To szkoła wiedeńska! To jest »*Alt-Wien*«, »*vieux-Vienne!*«

Po odwrotnej stronie płótna powinienby być wyciśnięty niebieski ul na białem tle, marka porcelany wiedeńskiej. Zaprzeczeniem wiedeńskiego typu tych dzieł oddalibyśmy bardzo złą usługę początkującym zresztą dopiero badaniom nad rozwojem Grottgera. Dzieł tych przecież wyeliminować nie możemy, one są przecież, i są nie tylko interesujące, jako oznaki pracy i daru asymilacyjnego, ale i ważne jako znamiona jego rozwoju; mamy bowiem w jednych z pomiędzy nich rezultaty najlepszych, tu i ówdzie jednak nieco chybionych usiłowań w kierunku mniej odpowiadającym jego duchowi, w drugich znowu wprost niezbędne szczeble dalszego wielkiego rozwoju, etapy z czasu tej wielkiej wyprawy ku wyżynom »Polonii« i »Lituanii«. Bez jednych i bez drugich nie radzibyśmy się obejść.

Co za rozmaitość, różnorodność, wielostronność!

A jak niezmiernie ciekawym jest ten obraz powolnego przejścia od jednego krańca sztuki, do drugiego, od epicznie objektywnego i charakterystycznego przedstawienia masy do wysokiej liryki indywidualnej, do ujawnienia duszy drogą wybranych idealnych postaci!

Pierwsze dzieło o idealnym nastroju a zarazem już o nadzmysłowym pierwiastku ujrzy światło dzienne w późnej jesieni r. 1858. A choć granicę tę niejednokrotnie przekroczyć nam wypadnie, będzie niniejszy ustęp głównie »historyą trzech lat« 1855—1858.

*
* *

Każdy proces wewnętrzny dokonywuje się pod działaniem czynników zewnętrznych.

Trzy główne czynniki organizują, kształtują i warunkują teraz jego sztukę, stwarzając niejako odrębne rodzaje: pierwszym to naturalnie Akademia i sztuka wiedeńska wogóle, tak lokalna, jak obca, współczesna i starożytna, drugim teatr, trzecim życie wielkiej stolicy. Większość dzieł będzie naturalnie kombinacyą ich wszystkich trzech, lub choćby dwu tylko, ale znajdziemy i takie, o których będziemy musieli powiedzieć, że mogły się zrodzić tylko w sali modelunkowej, inne znowu w teatrze, trzecie w kawiarni lub w pokoiku studenckim.

Należałoby zatem przystąpić najpierw do określenia jego stosunku do Akademii, do jej profesorów i ich sztuki.

Pominąwszy, że wpływ Akademii z natury rzeczy nie może być bezpośrednim i natychmiastowym, trzeba jeszcze zważyć, że Grottger do niej nie zapisał się zaraz, lecz dopiero 17-go stycznia, po upływie półtrzecia tygodnia. Ale nie stracił ani chwili. Podniecony wrażeniami zewnętrznemi, popęd jego twórczy odezwał się w nim od pierwszej chwili, gdy stanął na bruku obcego miasta, tak silnie, że musiał mu najpierw dać folgę, stwarzając w tych kilkunastu dniach cały szereg rysunków, akwarel i szkiców olejnych.

Nim się więc Akademia w jakikolwiek sposób, dodatni czy ujemny, w twórczości Grottgera zaznaczy — a zaznaczyła się, zdaniem mojem, w obu kierunkach, i to więcej w dodatnim, niż w ujemnym — i nim liryzm, budzący się dopiero w słowach, zdoła z stronniczek dzienniczka przedostać się na karty szkicownika, będzie młodziutki artysta jeszcze czas jakiś spoglądał na świat, na sprawy i dzieje jego jedynie ze strony zewnętrznej i charakterystycznej, jak to było w Krakowie i w ostatnich miesiącach we Lwowie. Stosunek jego osobisty do szkoły będzie wprawdzie odmiennym, niż w Krakowie, będzie blizkim, pełnym udziału i zapału, stosunek zaś jego pozaszkolnej produkcyi artystycznej do sztuki uczonej i praktykowanej w Akademii, będzie w pierwszych miesiącach raczej negatywnym. Jego sztuka będzie od tamtej stroniła, tak, jak w Krakowie, i będzie od niej odmienna treścią i formą i to co najmniej przez pół roku. O tem wszystkiem możemy twierdzić z dość wielką pewnością na podstawie małego dzienniczka, prowadzonego ze skrupulatnością zawodowego kronikarza, z drobiazgowością pamiętnikarza XVIII-go wieku. Jest to mała książeczka, kupiona w Krakowie, o 200 przeszło kartkach, z których, niestety, 20 przeszło wyciętych, zapisana mniej więcej w jednej trzeciej. Zapiski idą bez przerwy przez pół roku, a to od Świąt Bożego Narodzenia, spędzonych w przejeździe w Krakowie 1854, aż do 5 lipca 1855. Notatki z tych ostatnich dni krakowskich są nawet przepisane tutaj z wspomnianego kartkowego dzienniczka, będącego również cenną własnością p. Wandy Młodnickiej we Lwowie. Po 5 lipca nagle zapiski się urywają, prowadzi on je zaś dalej od 15 do 20 stycznia 1856; po tym dniu i po półtorarocznej, ponownej przerwie znajdziemy

już tylko dwie odległe od siebie daty: jedną, — dziesiątego lipca 1857 — zaznacza rodzaj roztrząsania sumienia, drugą — znowu o pół roku późniejszą, kładzie nad podobnym monologiem, w którym szuka odpowiedzi na tajemnice swojej duszy. Poznamy go później w dosłownem brzmieniu. Otóż w tem pierwszem półroczu wykonał Grottger liczne dzieła, z których drobna część tylko, i to po najskrzętniejszych poszukiwaniach, da się może kiedykolwiek odnaleźć. Znam ich, niestety, ledwie kilka, sądząc jednakże z tematów i wnioskując *per analogiam* wedle znanych prac, różniły się one wszystkie bardzo mało od prac krakowskich (i lwowskich) z lat 1852—4. Oprócz tego wewnętrznego, gwałtownego popędu twórczego, działa tu jeszcze konieczność zaspokojenia najniezbędniejszych potrzeb, bo od pierwszego tygodnia cierpiał niedostatek, mówiąc bez ogródki: głodził się. Przybywszy do Wiednia 29 grudnia, kupuje sobie zaraz za 4 fl. większy szkicownik i tego samego dnia jeszcze rysuje w nim nową kompozycyę, której tematu tak, jak przy innych niezliczonych szkicach ołówkowych, niestety nie podaje, 6-go stycznia kończy już akwarelę, »walkę kirasyera Pappenheimowskiego z Turkiem na bułanym koniu pod murami Wiednia«, z widokiem stolicy i z wieżą św. Szczepana w tle, a w tydzień później pokazuje »radcy ministeryalnemu» hr. Thunowi, do którego ma polecenie, dwie nowe prace: »Wallenstein wysyła hr. Pappenheima na zdobycie Morycburgu« i »Szturm na okopy pod Lützen«, a choć drugi wydaje mu się nazajutrz po rozpoczęciu »dobrym kawałkiem, niema co mówić«, to za kilka dni już do obu się zniechęci, bo spostrzeże się, że »brak w nich skoncentrowanego światła i lekkiego traktowania«. Od 17 stycznia pracuje nad olejnym obrazem, przedstawiającym »giermka, siedzącego na pniu z sokołem«; »dwaj czerkiesi« zaczęci 5-go lutego z punktu »robią się kapitalnie, a koniki udają mu się tu doskonale«, co go zachęca do wykonania w dziewięć dni później, nowych »dwu Czerkiesów, rekognoskujących pozycyę«. Ale bieda doskwiera! Trzeba się spieszyć, bo 4 lutego już musiał sprzedać wymienione obrazki kunsthändlerowi, za 15 fl. Tak żal mu było z nimi się rozstać, tak go serce zabolało, gdy po godzinie ujrzał je wystawione za oknem, każdy ceniony na 25 i 35 fl.! W tym czasie odstąpił także hr. Pappenheimowi wspomniany epizod z oblężenia Wiednia.

Że się »jak na złość« właśnie ten obrazek z »oblężenia Wiednia« w zbiorach hrabiego, przechowanych z takim pietyzmem przez jego syna Zygfryda, nie zachował, trzeba wobec tak szczupłej ilości znanych nam dzieł z r. 1855 tem bardziej żałować.

Od $^{20}/_{2}$—$^{25}/_{2}$ powstaje »Reduta Ordona«, »dobry kawałek głównie dlatego, że wiernie podług Mickiewicza«, wykonany dla panny Bzowskiej czy Brzowskiej, kilkakrotnie w tym dzienniczku wspomnianej, $^{24}/_{2}$ zaczyna, zwracając się ku pokupnym tematom z wojny krymskiej, »dobry kawałek, ambiuskadę lekkiej jazdy francuskiej«, studyując w znanym handlu artystycznym Paterna odnośne sztychy kolorowane, ażeby się dowiedzieć, »czy konnica francuska ma

czerwone spodnie«, pod koniec czerwca maluje olejno »rajtara niemieckiego przy zwodzonym moście«, zmieniając dwukrotnie architekturę bramy, równocześnie »forpoczty niemieckie, pijące wodę u źródła«, a obok tego powstaje, choć sobie artysta, od kwietnia począwszy, ustawicznie bezgraniczne lenistwo wyrzuca, szereg portretów: panny Rosy Ertl, córki traktyernika, którą przelotnie uwielbia, jakiejś damy, o której bliższe szczegóły zawierała wycięta w tem miejscu kartka pamiętnika, przez kwiecień robi olejny portret śpiewaka Kalischa, oficera z węgierskiej kampanii, z którym razem mieszka, a w pierwszych dniach lipca portret rysunkowy (»na bristolu«) znajomego swego Nowaka, z którym często się styka.

Jedynie w tych portretach może przebiła się Akademia i uwidoczniła nauka profesora Mayera, pod którego kierunkiem różne kostyumowane głowy z takim sukcesem wówczas malował. Kwestyę tę rozstrzygnąć mogłaby tylko autopsya.

* * *

A teraz przejdźmy do pierwszego z tych trzech czynników, kształtujących jego sztukę w pierwszem trzechleciu wiedeńskiem — do »c. k. Akademii Sztuk pięknych«.

Z jakiemi uczuciami wszedł on po raz pierwszy do ponurego po-jezuickiego gmachu na Annagasse, który, jak opiewał napis na wielkiej czerwonej tablicy marmurowej, poświęcił

IOSEPHUS II AVG.
BONIS LITTERIS
INGENVISQVE ARTIBUS
MDCCLXXXVI.

Czy się nie bał potroszę, że trafi znowu na takiego pustego deklamatora, jak »ten przeklęty Sztattler«? Lub przeciwnie, czy może, z tem szlachetnem i wzniosłem uczuciem, spodziewającem się i pragnącem życzliwości, dobroci, idealnej przyjaźni, nie przypuszczał raczej, że znajdzie tu ludzi i mistrzów, którzy go nie tylko nauczą, ale ducha jego odczują i podniosą, a półświadomie drzemiące w nim zarodki rozwiną do pełnej świadomości?

Chcąc być sprawiedliwym, trzeba przyznać, że w całości się nie zawiódł. Oprócz samej nauki, której wartości dla jego rozwoju niedoceniać nam nie wolno, doznał on wiele względności, uznania, pomocy i życzliwości.

W rozwoju jego Akademia wiedeńska, tak ważna wogóle dla dziejów sztuki polskiej, zaznaczyła się dobrze.

Trzebaby nam zatem poznać ludzi, pod którymi się kształcił, jakoteż i ich sztukę, którą miał przed oczyma.

Ale przedtem jeszcze jedna uwaga natury ogólniejszej.

Była tu już mowa kilkakrotnie, a będzie jeszcze częściej, w tych najbliższych latach zwłaszcza, o związkach, łączących sztukę Grottgera ze sztuką tego lub owego mistrza, współczesnego lub zmarłego, będzie mowa — trudno to słowo, tak dla wielu niemiłe, ominąć — o w p ł y w a c h na formę, na barwę, na temat nawet. Radbym w tym ważnym punkcie wejść z czytelnikiem w bliższe porozumienie.

Biografii artystów naszych mamy mało, a nie wszystkie wyszły z pod pióra zawodowych i specyalnych badaczy sztuki. Publiczność nasza wskutek tego mało jest obznajomioną z całym mechanizmem powstawania dzieł artystycznych i rozwoju artystów samych. Bierze ich i ich dzieła jako całość i jedność i nie zdaje sobie sprawy, że dzieła te nie są tylko bezpośredniem ujawnieniem myśli pierwotnej i świadomego mniej lub więcej zamiaru, ale kombinacyą i wynikiem tych momentów głównych z licznymi, różnorodnymi innymi motywami, tak, że czasem nawet pnia głównego z pod bluszczu i pasożytów nie widać. Poznanie tych wpływów, ich początków i granic, jest jednem z głównych zadań obserwacyi form artystycznych. A bez tej obserwacyi wszelka historya sztuki rozpłynie się w konstrukcyach ideologicznych, nieraz nieco mgławych, a, jeśli trafnych, to w każdym razie nie dających się uzasadnić. Nie możemy uważać sztuki jedynie za dopływ do większej rzeki ogólnego życia umysłowego — ona ma aż do ujścia swe koryto własne. Ona opiera się na formie, powstaje z pojęć i z wizyi formalnych i poznanie jej formy dopiero toruje drogę do poznania jej ducha.

A ta forma właśnie jest kombinacyą wewnętrznego założenia i zewnętrznych motywów. Stosunek artysty do tych ostatnich zmienia się od wieku do wieku, od indywidualności do indywidualności. W wiekach dawniejszych, w renesansie n. p., gdzie nauka sztuki szła warsztatem i pracownią, zakres tych motywów zewnętrznych był węższym, bardziej jednolitym, niż dziś. Ograniczał się on zwykle do zakresu i kierunku głównego mistrza, »padrona« warsztatu lub pracowni. Nawet wyrobiony już artysta brał gotowy schemat lub decydujący motyw kompozycyjny z obrazu lub rzeźby mistrza swego, nicował go z lewej strony obrazu na prawą, lub przenosił na temat zupełnie odmienny. Te rzeczy zwykłe, wiadome i dozwolone, dziś nie zgadzałyby się zbytnio z etyką estetyczną, chyba w architekturze, gdzie zwykle ślepy wiedzie kulawego.

Dawniej żył młody artysta w kole artystycznych pojęć bardziej zamkniętem, miał zwykle sztukę jednego miasta lub jednej prowincyi stale przed oczyma. Dziś zakres jest bardzo urozmaicony, a muzea i galerye rzucają widzem i artystą, jak piłką, przez wieki i kraje. Dziś włączenie całego schematu kompozycyjnego z obcego dzieła do własnego obrazu, co prawda, nie zdarza się. Ale, jak długo sztuka istniała i istnieć będzie, będzie się ona inspirowała obcymi pomysłami, będzie je świadomie lub bezwiednie wcielała w swe dzieła, będzie je naprzemian przyjmować, włączać i wyłączać. Żaden artysta w żadnym wieku nie stanowi tu wyjątku — nie stanowi go i Grottger.

Te obce dzieła są przecież dla utalentowanego artysty także tylko wrażeniami zewnętrznemi, pełnemi siły żywotniej. Ma artysta na nie nie reagować zupełnie? Ma reagować tylko na wrażenia życiowe, z pominięciem artystycznych? Jest-że to możliwem lub choćby tylko prawdopodobnem? Miarą tego reagowania artysty będzie stopień wrodzonej jego wrażliwości i podatności charakteru. A wiemy, że ten stopień u Grottgera był bardzo wysokim. I rzeczywiście, przejął się on tak techniką, jak i formą nauczycieli swoich, malarzy wiedeńskich i obcych, żyjących i dawno zmarłych.

Komuby wykazanie tej lub owej przemijającej zależności obraz duchowy Grottgera mąciło, niech się trzyma momentów ogólnych, niech się karmi i syci pięknemi myślami — a może i piękne słowa jego głód zaspokoją — ale niech do analizy artysty nie przystępuje. Niejednego zaś, przypuszczam, zainteresuje widok młodzieńca, który pewną ręką a gibkim umysłem zatoczy wielki krąg dokoła tłoczących się wrażeń artystycznych, kolejno je sobie przyswajając, asymilując lub, gdy mu się staną zbędnemi, od siebie odtrącając — młodzieńca, co przed niejednym, choć w gruncie niższym od siebie, gibko się ugnie, by za chwilę stanąć znowu wyprostowany i sprężysty, jak toledańska klinga.

Grottger wytrzyma wiele różnych wpływów i wrażeń, a obrońców zaiste nie potrzebuje.

Jest on zawsze Grottgerem, zawsze sobą! Jest sobą i w tych dziełach, w których, uczniem będąc, przejmie się świadomie formami swego nauczyciela, lub później z entuzyazmem i intuicyą natchnie się innym pokrewnym a dojrzalszym poetą. Ani »Zjazd pod Szwechatem« ani »Trzy dni«, ani »Parki« nie potrzebują jego podpisu. Nikt ich nie weźmie za dzieła Wurzingera, względnie Schwinda lub Rubena.

* * *

Po tym ekskursie, może nie zupełnie zbędnym, wracam do Akademii wiedeńskiej.

Z wyciągów z archiwum tej Akademii, które zawdzięczam wielkiej uprzejmości jej sekretarza, pana radcy Lotha, wynika, że Grottger zapisał się dopiero 17-go stycznia 1855, a to do »*Allgemeine Malerschule*«, w której uczy się pod profesorami Blaasem, Mayerem, Wurzingerem i Geigerem do kwietnia 1857 »z postępem bardzo dobrym«; cieszy się już wówczas, co wiem od sędziwego profesora tej Akademii, a jej byłego ucznia i kolegi Grottgera, Zygmunta L'Allemanda, szczerą sympatyą i »wielkiem uznaniem swych kolegów«.

Już sam Ruben (1805—1875), dyrektor Akademii, powołany na to stanowisko z Pragi w r. 1852, zyskuje sobie sympatyę młodego człowieka zaraz od tej pierwszej chwili, kiedy mu ten 17-go stycznia z gibkim ukłonem list polecający wręcza. Przyjmuje go »bardzo grzecznie« i robi na nim wrażenie »porządnego człowieka«, który za kilka dni, fatalnego ostatniego dnia



PRZEJAŻDŻKA.



48. KAROL BLAAS: BITWA POD ASPERN.

w miesiącu, za biednego akademika stempel na kwit stypendyalny zapłaci. Ta sympatya przeniesie się wnet i na artystę: przeglądając raz nowe litografie monachijskie, odkryje w nich »z radością prześliczne *Ave Maria* swego poczciwego dyrektora Rubena«. Kto nie uprawia estetyki haseł, zgodzi się na sąd Grottgera. Dnia 18-go stycznia zapisuje go profesor Mayer do »*Vorbereitungsschule*«, w której teraz oprócz właściwego malarstwa i rysunku będzie studyował jeszcze anatomię i słuchał historyi malarstwa.

Kurs jest czteroletni, ale w wypadkach wyjątkowych posuwano uczniów już wcześniej z tego czteroletniego czyśćca szkoły przygotowawczej do raju »majsterszuli«. Pozostaje też Grottger w tych niższych klasach tylko do kwietnia r. 1857, kończąc kurs w niespełna półtrzecia roku, i przechodzi do »majsterszuli« pod kierunek Rubena. Ale tu już zbliżamy się do jego drugiej epoki i do przełomu w kierunku idealizmu, który, jak wspomniałem, dokonał się u niego w r. 1858.

Z nauczycieli Grottgera w pierwszych trzech latach jego studyów akademickich wymienię Karola Blaasa (1815—1892) na pierwszem miejscu. Należy się mu ono już z tego względu, że był głównym współpracownikiem Józefa Führicha przy największem a poniekąd i jedynem dziele monumentalnem, na jakie się sztuka wiedeńska pod tegoż duchowem przewodnictwem zdobyła, przy wielkich freskach kościoła w Altlerchenfeld, do których jeszcze później powrócę. Blaas to prawdziwy Tyrolczyk: natura nawskróś rzetelna, naiwna trochę, życzliwa, uprzejma, talent silny, ale bez polotu i rozmachu, przytem nauczyciel doskonały, dbający bardzo o swych uczniów. W swej autobiografii, wydanej 1876 przez Wolfa, która nam go czyni bliższym i sympatyczniejszym od jego dzieł, a zwłaszcza od wielkich fresków wiedeńskiego arse-

nału, i tyle interesującego materyału dla tej historyi sztuki wiedeńskiej w tej właśnie epoce gromadzi, wspomina Blaas często i chętnie o swych uczniach, wówczas bardzo licznych, (statystyka Akademii wykazuje podówczas w tej szkole przygotowawczej przeciętnie 75—98 uczniów); wymieniając sześciu najzdolniejszych, wyszczególnia pośród nich znowu naszego Grottgera, obok Zygmunta L'Allemanda, Leopolda Müllera, o którym jeszcze mowa będzie, i — Horowitza.

Mamy nawet ślady bezpośredniego wpływu Blaasa na ucznia, którego tak zaszczytnie wyróżnił.

Potyczki z wojny trzydziestoletniej, malowane przez Grottgera w latach 1855—7, a w szczególności te, w których się już pozbył maniery lat krakowskich, tak n. p. będące w posiadaniu hr. Pappenheima lub p. Larysza Niedzielskiego w Śledziejowicach (por. nr. 42), wykonane przeważnie akwarellą, noszą wybitny charakter faktury Blaas'a. Kto wątpi, niech powędruje za mną do »Ruhmeshalle« cesarskiego arsenału.

Krótszą jeszcze od fazy tych akwarelowych i olejnych »potyczek« w twórczości Grottgera była samaż nauka Blaasa. Już w r. 1856 idzie do Wenecyi, powołany na profesora tamtejszej akademii. Kierownikiem Grottgera staje się teraz Karol Wurzinger (1817—1883). Nauczyciel to troskliwy, niestrudzony, całą duszą oddany akademii i uczniom, pedagog w sensie nieco zdawkowym rzeczywiście wysoce zasłużony, ale artysta średni. Zaliczyć go trzeba do tego gatunku artystów lub uczonych, którzy zdobywają się w życiu na jedno »wielkie« dzieło, na jeden duży obraz, jedną grubą książkę, bez związku z innemi, bez genezy i potomstwa. Ten jeden obraz lub ta jedna książka to rezultat całego ich życia; dziwimy się nawet, skąd i jak im się na nie zebrało. Tem jednem »wielkiem« dziełem Wurzingera, to owa parada historyczna w wiedeńskiej galeryi cesarskiej: »Odprawa, dana przez Ferdynanda II protestantom wiedeńskim«. Kłaniamy się i idziemy dalej. To sztuka, która nawet już nie kombinuje, tylko »aranżuje« i zestawia, może to wogóle nie sztuka, tylko raczej popis. Nie dziw też, że Wurzinger nawet takiego Grottgera nie mógł dalej zaprowadzić, niż do »Szwechatu« i do podobnego popisu i podobnej parady, do »Spotkania się króla Jana z cesarzem Leopoldem«. A kostyumy, kryzy, mantyle aksamitne, podszyte szklistym i barwnym atłasem, szarfy wspaniałe atłasowe, przepasujące piersi i wiązane na lewym boku w cudny »fontaż«, sztywne ramiona w obcisłych rękawach, marszczących się jak rurkowana kryza, to wszystko pochodzi od Wurzingera i jego garderoby, a ta znowu wprost z desek teatralnych. Teatralną także jest mimika i gestykulacya obu obrazów, a ruch prawie obu cesarzy jest identyczny.

I w całym obrazie Grottgera czuć tę chłodną i oschłą sztywność jego »mistrza«. Nawet konie, zwłaszcza wierzchowce cesarza i jego orszaku, stąpają sztywnie, jakby miały »szpata« na wszystkich czterech nogach. Dziwnem, co też tresura nawet na takim arabie czystej krwi, jak Grottger, wymoże i do

jakich sztuczek go nagnie! Ale niech się tylko z pod tresury Wurzingera wydostanie na wolność, pomknie on zaraz lotem Farysa!

Obok Wurzingera uczyli go jeszcze dwaj inni. Jednym jest Karol Mayer (1810—1876) także współpracownik Führicha i Blaasa tak przy freskach w Altlerchenfeld jak i przy miniaturach sławnego mszału, wykonanego 1855—1858 z zamówienia cesarza jako dar dla papieża Piusa IX, eklektyk, utalentowany wprawdzie, w swej niesamoistnej wielostronności zaś zbyt do



49. KAROL WURZINGER: FERDYNAND II. I PROTESTANCI WIEDEŃSCY.

innych »podobny«, by mógł w jakimkolwiek sensie silniej wpłynąć na Grottgera. Ale wytrawny rutynista-pedagog wpływa korzystnie na jego stylistykę artystyczną. Grottger, zaczynając zaraz pod jego kierunkiem jakąś główkę, spostrzeże za tydzień, że jest ona »niczego, efektowna i podobna, ale jeszcze ciężko trochę robiona«. Już w tych pierwszych dniach nauki akademickiej widzi, że trzeba zarzucić dotychczasową, dyletancką trochę manierę, tę robotę, jak to artyści mówią, »na pamkę«, i szukać sobie także dla swoich prac prywatnych modela, według którego teraz zawsze w akademii pracuje. W lutym kopiuje dłuższy czas anatomiczną figurę i maluje równocześnie starca w stroju

weneckim, w marcu głowę w zbroi staroniemieckiej. Podobny niezdecydowany charakter pośredni między typem rodzajowym, studyum akademickiem a portretem musiały mieć dwie prace, wspomniane w dzienniku obszerniej: »Druciarz« i »Góral«, obaj malowani według żywego modelu, pierwszy w kwietniu, razem z przyjacielem Ostrowskim, drugi w lipcu. Pierwsze półrocze kończy 7-go lipca prawdziwym sukcesem, głową »najlepszą ze wszystkich, które robili inni uczniowie, i najlepszą z moich«, a pomiędzy tymi »innymi uczniami« był też »pewien poczciwy chłopak, Horowitz«, w którego pomieszkaniu na Leopoldstacie widział »tymi dniami kilka dobrych głów«. Tyle co do nauki, pobieranej pod kierunkiem Mayera.

Zupełnie inną głową, i to głową nielada, był Piotr Jan Nepomucen Geiger (1805—1880). Umysł to jasny i rzutki, artysta pomysłowy, bardzo płodny i łatwy, obdarzony nader trafnym i bystrym wzrokiem dla rzeczywistości; przeradza mu się ona w okamgnieniu w szkic artystyczny, scena płynnego życia tężeje w sekundzie, pozbywa się przypadkowości i staje się tworem sztuki, co prawda lekkiej i samorzutnej, czasem nieco dyletanckiej prawie, ale pełnej życia, oryginalności i swobody. Wszelki akademizm jest mu obcym, i trzeba było istotnie umysłu o wyższym i w ówczesnym sensie nowożytnym zakroju, jakim był Leo Thun, reformator Akademii w r. 1850, żeby w tym snycerzu, w tym popularnym rzeźbiarzu ogromnych fajek, fajeczek i najróżnorodniejszych drobnostek z pianki morskiej odkryć odpowiednią siłę artystyczną i pedagogiczną i wprowadzić Geigera w r. 1852 jako profesora do »historycznej elementarnej szkoły rysunkowej«. Niemniej jak 343 prac wylicza autor jego biografii, C. L. Wiesböck, w Archiwum Naumanna i to już w roku 1867, uwzględniając w tym spisie tylko dzieła skończone i wystawione. A zostają jeszcze jego nieprzebrane ilustracye, z tych najbardziej znane i najlepsze do dzieł Dickensa, karty tytułowe i najrozmaitsze, niezliczone winiety. Grottger jako ilustrator korzysta i uczy się od Geigera zaprawdę niemało: cały sposób traktowania mas, tak odmienny w ilustracyach wiedeńskich od szkiców iluminowanych z pierwszej epoki, rozmieszczanie licznych drobnych figurek na karcie średniej wielkości, urozmaicenie ataku, bitwy, marszu, zbiegowiska, motywami rodzajowymi, ornamentykę winiety, zestawienie kilku scen w tak zwane »tableau«, łączenie i dzielenie momentów alegorycznych i realnych zapomocą liścia winnego, bluszczu lub balasek, poetyzowanie przedmiotu ilustracyi małymi symbolicznymi motywami, umieszczonymi po rogach półkolistego lub owalnego obrazka, rozmaitość i bogactwo kostyumowych motywów, sposób odróżniania w rysunku rodzajów i barw materyi — te i liczne inne tak charakterystyczne cechy drobnej, a zwłaszcza ilustracyjnej sztuki Grottgera z lat 1855—1862 odnajdujemy już w obrazkach, litografiach, winietach, emblematach, kartach, programach i najróżnorodniejszych »tableaux« mistrza Geigera. Wprost nieocenionym przewodnikiem w traktowaniu stroju historycznego a zwłaszcza współczesnego był mu profesor Geiger, poruszający się we wszyst-

kich strojach i ubiorach z niezwykłą pewnością i swobodą. A dość myślą wspomnieć wielkie cykle Grottgera, »Warszawę« zwłaszcza »Polonię«, żeby się przekonać, jak wielkim i ważnym momentem kompozycyjnym i bodźcem estetycznym staje się tutaj strój, ten strój współczesny, będący dla tylu i tylu niewygodną tylko zaporą, nie do pokonania prawie. I z tego względu jest dla rozwoju Grottgera jego praca rysownicza w różnych czasopismach ilustrowanych tak ważną, że na niej, właśnie na tych przeszło stu obrazkach do różnych nowel i romansów współczesnych nauczy się poddać strój współczesny swym artystycznym celom i estetycznie go opanować. Do tej kwestyi powrócę obszerniej, tu podkreślam tylko fakt, jak niepoślednią i niedrugorzędną rolę w rozwoju tej tak ważnej, choć przemijającej fazy grottgerowskiego artyzmu ten Piotr Jan Nepomucen Geiger odegrał.



50. J. P. N. GEIGER: IDYLA.

Był mu wzorem, zachętą i bodźcem do pracy. Był i pośrednikiem, bo w ilustracyach powieści, w kompozycyach i obrazach większych, a przedewszystkiem w rysunkach, rozpowszechnionych w przeróżnych formatach i w przeróżnych rodzajach ówczesnej, we Wiedniu bardzo wysoko stojącej, techniki reprodukcyjnej, znajdujemy cały »orbis pictus« ówczesnej sztuki, a więc głębokość nieco ociężałą i flegmatyczną Overbecka, ostrokonturową a natchnioną stylowość Corneliusa, wiedeński liryzm Führicha, pełnego głębokich, niezłomnych przekonań katolickich, komponowany zatem »*suaviter in modo*«, a »*fortiter in re*«, düsseldorfską płaczliwą smętność Bendemanna, drezdeńską romantycznie nastrojoną poezyę Schnorra i podobną do niej powierzchownie, bardzo sławioną wówczas i aż do Krakowa importowaną, a w gruncie zupełnie bezwartościową ckliwość pseudokatolicką płytkiego Hübnera: znajdziemy rodzajowy sztych angielski, wielkolinijną prawdziwą wzniosłość Delacroix, historyczny obraz belgijski z nieuniknionym pergaminem i kostyumową wier-

nością, »przeduchowiony wzrok« i czystość myśli późnego romantyka Ary Scheffera, a wreszcie romantykę Delaroche'a, kokietującą po paryskich »Salonach«, arystokratycznych i wystawowych, swą »szlachetną draperyą«, wyszłą świeżo z pod żelazka, bo poprzednio zroszoną łzami niby to czułego Lamartine'a — znajdziemy to wszystko, co prawda, ale nie w sensie eklektyzmu, lecz w jakiemś zupełnie osobistem i własnem ujęciu, w redukcyi do ogromnie szczerego i uprzejmego, czasem wprost zachwycającego wiedeńskiego typu rodzajowego.

Bezpośrednia zachęta dla Grottgera, by się zwrócił ku ilustracyi, drzeworytnictwu, litografii i t. d., wyszła wprawdzie, jak to z wszelką pewnością wiemy, od przyjaciół jego i kolegów, Laufbergera i Leopolda Müllera, ale był to tylko impuls zewnętrzny. Wrodzona jego zdolność objawienia siebie nie manifestem wielkiego obrazu olejnego, ale listem prywatnym lub bilecikiem rysunku lub szkicu, predysponowała go już wprawdzie do tej techniki, ale niewątpliwie sztuka i nauka Geigera znacznie przyspieszyły rozwój tej inklinacyi zwierzania się cichymi szeptami s z t u k i p o u f n e j.

Ważności roli, odegranej przez Geigera w rozwoju naszego artysty, nie przeceniam temi słowy bynajmniej. Słuszność tego poglądu, wyniku rozważania wzajemnego ich stosunku życiowego i artystycznego, stwierdziły mi — podnoszę to z pewnem zadowoleniem — ustępy wspomnianego dzienniczka. I tak pisze Grottger 2-go lutego 1855 r.: »W bibliotece w Akademii oglądałem »i rozpadałem się nad prześlicznemi robotami Geigera. Gdybym miał pieniądze, »kupiłbym sobie album i kopiowałbym wszystko, co on zrobił, bo to jest prze»śliczne«. A następnego dnia idzie znów oglądać prace »swego ubóstwianego Geigera«. Żadna ofiara nie jest mu za wielką: odejmując sobie od ust, kupuje 25-go lutego jego »Św. Szczepana w koronie«, a w 3 dni później — w ostatnich dniach miesiąca, tych czarnych dniach życia studenckiego — nabywa dwa dalsze »śliczne rysunki« i uszczęśliwiony tym nabytkiem woła: »Jakież to piękne!« Nigdy też nie ma sobie do wyrzucenia żeby od 5—6-ej nie był »na Geigerze«. I nie jest to wszystko tylko wybuchem chwilowym. Pod sam koniec letniego półrocza, 26-go czerwca, kopiuje »Münchener-Bilderbogen« do swego »kostyumowego albumu«. Założenie sobie takiego repertoryum kostyumowego, jakie Geiger — wiem to od jego uczniów — za niezbędny podręcznik każdego artysty uważał, należy więc niewątpliwie odnieść również do inicyatywy »ubóstwianego mistrza«.

Pod jego też wpływem głównie stał się Grottger z czasem poszukiwanym rysownikiem i znajdziemy nazwisko jego na karcie tytułowej Aleks. Patuzziego »Geschichte Österreichs« (1862) obok nazwisk C. Geigera, Greila, Kollarza i Wincentego Katzlera (ur. 1832), niestrudzonego, co prawda, pracownika, ale ostatecznie przecież zawsze tylko średnio utalentowanego totumfackiego. Pod koniec drugiego tomu (str. 346), w przeglądzie współczesnego ruchu umysłowego i artystycznego, wymienia to dzieło także nazwisko naszego mistrza obok

obu Geigerów i Katzlera, (pomijając najniesłuszniej Leopolda Müllera), jako najlepszych rysowników stolicy Austryi, przyczem dostaje się Grottgerowi epitet »znakomitego karykaturzysty i anatomicznego rysownika«.



51. JÓZEF FÜRICH: ZJAWISKO WALKI POWIETRZNEJ W JEROZOLIMIE.

Uczył w tych kursach niższych także, choć, w ścisłem tego słowa znaczeniu, nauczycielem Grottgera nie był, sławny Józef Führich (1800—1876), postać górująca nad całym ówczesnym artyzmem wiedeńskim, wybijająca swe piętno i na sztuce młodego Polaka.

Na kilka miesięcy przed przybyciem Grottgera do Wiednia zaczął był bowiem Führich, z pomocą głównie Blaasa, Dobiaschofskyego i kilku innych, wielkie freski w nowo wybudowanym kościele na przedmieściu wiedeńskiem Altlerchenfeld. Ideą ich jest — freski te mają bowiem ideę; jak nimi nasi naturaliści muszą pogardzać! — apoteoza misyi Kościoła jako instytucyi, niosącej ludzkości zbawienie. Nawę środkową i obie boczne pokrywają sceny ze starego i nowego testamentu, ściany chóru zaś wielkie kompozycye alegoryczne. W dziełach tych ileż jest postaci wysoce poważnych, zachwyconych i zachwycających, pełnych wielkiej, dojmującej charakterystyki, prawdy wewnętrznej, przekonania i wiary!

To, co powyżej o stosunku nowożytnego malarza do dzieł i mistrzów spółczesnych powiedziałem, objawia się zaraz w stanowisku, zajętem przez Grottgera wobec sztuki Führicha. Oglądałem teraz ponownie te freski poważne, miejscami potężne prawie, przerzuciłem znowu znane jego cykle drzeworytnicze, ale ani w jednych, ni w drugich nie udało mi się znaleźć dowodu bezpośredniego wpływu. A przecież ile Führicha jest w jego sposobie ujęcia

sceny religijnej, ile analogii w draperyi! Że dla Grottgera traktowanie idealnej lub symbolicznej postaci w sensie figury drapowanej jest *a priori* koniecznością, że nieraz tą zarzuconą draperyą podnosi postaci realne do wyżyny symbolu (tak n. p. staruszkę w »Grzebaniu zmarłych« z »Polonii« lub w »Komecie« z »Wojny«), należy odnieść nie tylko do wpływów sztuki klasycznej i klasycystycznej, o której jeszcze zaraz będzie mowa, ale i do fresków Führicha. Motywy trzymania draperyi lub płaszcza, zarzuconego na postać Matki Boskiej, osłaniającego całą jej postać od skroni aż po stopy, pochodzą również od tych fresków Führicha — pytanie tylko, czy bezpośrednio, czy za pośrednictwem Geigera. Od tego mistrza też, którego lekceważenie pozostawię chętnie doktrynerom, utwierdzonym w swych niezłomnych przekonaniach przez dość znaczną nieznajomość rzeczy, wywodzi się ta drobina nazarenizmu, której bądź co bądź w całokształcie artystycznym Grottgera przeoczyć niepodobna. Po myśli niemieckiej sztuki nazareńskiej, zainicyowanej przez Overbecka i Corneliusa w Rzymie od roku 1810 począwszy, a przetwarzającej się w Wiedniu w odrębną specyalność, w sztukę religijno-rodzajową, komponuje Grottger tematy religijne; w rodzajowym sensie a zarazem w szczerem odczuciu naiwnej prostoty i czystej rzewności tej szkoły nazareńsko-wiedeńskiej klęka n. p. Madonna Grottgera przed dzieciątkiem, siedzącem na podwyższeniu; a św. Józef zwłaszcza, zadumany, z obrączką nimbową, cieniutką jak drucik, to typ Führicha zupełnie niewątpliwy! A ten szkic ostatni powstaje w latach późnych, w r. 1866 nawet, a więc już po pobycie w Wenecyi. Rysunek jego do statuy Matki Boskiej, robiony w Krynicy latem tegoż roku 1866, wykazuje również typ pokrewny. Co więcej, postać Boga Ojca w ostatnim kartonie »Wojny« jest reminiscencyą, naturalnie bezwiedną, fresków Führicha i Kuppelwiesera, reminiscencyą, przewyższającą — czyż trzeba to dodać? — tak bardzo ich odnośne kreacye.



52. A. GROTTGER: ŚWIĘTA RODZINA.

Charakter nazareński w swej wiedeńskiej rodzajowej formie zarył się zatem tak głęboko w wyobraźnię Grottgera, że ani Tycyan ani Bellini wykorzenić go nie mogą. Malarstwem tych mistrzów zachwycał się, ale charakter reprezentacyjny i świąteczny tej wielkiej sztuki pozostał jego umysłowi na zawsze obcym. Sztuka Führicha była mu natomiast w wielu punktach pokrewną i blizką. Choć artysta nasz, jak wspomniałem, nie był jego bezpośrednim

uczniem, niepodobna, żeby i on nie był wędrował od czasu do czasu do Altlerchenfeldu, leżącego tuż za »Glacis«, po których prawie codziennie wieczorem się przechadzał, i by nie był w tych latach oglądał tych wielkich fresków, poruszających wówczas właśnie cały wiedeński świat artystyczny. Był przecież głównym współpracownikiem Führicha, jak wspomniałem, Karol Blaas, profesor Grottgera przez pierwsze półtora roku, interesujący się tak żywo jego artystycznym rozwojem.

A gdyby nawet nie był miał przystępu do powstających dopiero fresków kościoła w Altlerchenfeldzie, to znał niewątpliwie freski gotowe już wówczas



53. JÓZEF FÜRICH: POCHÓD MARYI PRZEZ WZGÓRZA.

w kościele św. Jana, tem bardziej, że tam Führich pracował do spółki z Kupelwieserem (1796—1862), z którym-to nazareńskim epigonem łączyła naszego artystę, jak to wiemy z listu do matki ze stycznia 1859, bliższa zażyłość. Przytem nie mógł nie znać tak rozpowszechnionych seryi drzeworytniczych Führicha, jak jego »Ojcze nasz« (1826) i »Tryumf Chrystusa« (1839), z którą to ostatnią znany obraz galeryi Raczyńskiego w Poznaniu bezpośrednio się łączy. Najpoetyczniejsze jego serye, jak »Rosa mistica« i inne, powstają co prawda dopiero 1867 lub później, a więc w ostatnim roku życia lub po śmierci

naszego artysty. Ale wystarczy przypomnieć *capolavoro* Führicha w galeryi cesarskiej »Pochód Maryi przez wzgórza«, pochodzący jeszcze z r. 1841, by wykazać, że utwory religijno-rodzajowe naszego artysty z ostatnich dwu lat jego życia tchną tą samą cichą, poufną rodzajową poezyą, co najlepsze dzieła Führicha. (Por. nr. 53).

Führich jest zarazem jednym z głównych łączników między sztuką Grottgera a sztuką klasyczną. Może to bowiem jedyny z wiedeńskich artystów ówczesnych, który się wzniósł do wyższej harmonii duchowej. On jest jednolitym i samoistnym, ale duchowo tylko — nie jest nim z punktu formalnego. Forma jego to uproszczony klasycyzm. We freskach w Altlerchenfeld wżył się zupełnie w klasyczną draperyę. Tą drogą dostaje szata artystycznej Vindobony już drugą podszewkę klasyczną. Odtąd można, zwłaszcza w kobiecych postaciach alegorycznych i symbolicznych, spodziewać się typu klasycznego poniekąd z matematyczną pewnością. Sztuka Grottgera nie będzie stanowiła wyjątku ani teraz — ani nawet dziesięć lat później, w roku 1866 w Krakowie.

Zaledwie poweźmie on wówczas myśl łączenia cyklu »Wojny« postaciami twórcy i wiodącej go muzy, pospieszy, rozgorączkowany pomysłem, do — Kremera po radę co do wyboru typu starożytnego lub statuy dla postaci muzy! Ta droga do Kanossy starożytnego klasycyzmu, przedsięwzięta w chwili koncepcyi najwyższej, najidealniejszej może, mówi nam wiele. Nie sposób dobitniej i wyraźniej zaznaczyć, że w szkole, z której wyszedł, forma klasyczna jest naturalnym i koniecznym azylem dla artystów, szukających idealnych kształtów, że w rozumieniu tej szkoły forma idealna i forma klasyczna są pojęciami identycznemi.

Ale ta wizyta u Kremera mówi nam równocześnie, jak mało Grottger tę starożytność przetrawił, jak w gruncie rzeczy świat ten prawie aż do końca obcym mu pozostawał. Bo obcym był on i dla tych, którzy go w tajemnice tego świata wprowadzić mieli. Umieli go na pamięć, ale go nie czuli, pamiętali go mózgiem, nie sercem. W zupełnej analogii do wielkiej pomyłki w nauce klasycznej, i tu stawiano dzieło starożytne przed ucznia nie jako ideał, lecz jako — wzór. Wszyscy ci, co go uczyli — z wyjątkiem może Geigera — nie różnią się na tym punkcie niczem od setnych innych profesorów akademii artystycznych minionego wieku aż w jego ostatnie dziesiątki. Kierunek nauki, przez nich udzielanej, stoi w luźnym tylko związku z ich artystyczną praktyką. Przypominają oni księdza prałata z »Fraszek« Kochanowskiego: zrzekliby się i oni może zaszczytów i godności, gdyby »mieli tako żyć, jako nauczają w kościele«. Inaczej uczą, a inaczej malują. Uczą niejako z poza parawanu naukowego systemu, nie dając w nauce siebie, ale tylko — przepis. Co prawda drobniutki ich odłamek tylko miałby był coś ze siebie do podania, bo rzadko który wywalczył sobie własny, samorzutny pogląd na sztukę. Brak im po większej części wewnętrznej jedności, wyższej duchowej treści, której emanacyą by-





54. A. GROTTGER: ZMIERZCH, ZORZA, NOC. LWÓW, 1866.

łaby właśnie ich sztuka. Wielostronność w praktyce a objektywizm w nauczaniu są często tylko inną formą bierności i słabości umysłu. I rzeczywiście, zjawi się tu niejeden talent, czasem faktycznie niepośledni, co chwila w odmiennej szacie: dzisiaj jako cięty batalista, nazajutrz jako anemiczny nazareniec, trzeciego dnia jako humorystyczny rodzajowiec, a pracuje na przemian w cesarskim arsenale, w kościele lub na ścianach winiarni, i to zawsze w innym stylu, z obojętnością ramki od skioptykonu, przez którą co chwila inne szkła się przesuwają. Przypominając sobie te stosunki, wita się faktycznie z radością mimo wszystkich wybryków dokonaną od lat dwudziestu reakcyę, która, nie pytając się bardzo o zdanie i zamiłowanie publiczności, z dumą, czasem co prawda z pyszałkowatością, swoje myśli, swoje kształty i rojenia jej narzuca, żadnych ustępstw nie czyni, lecz przeciwnie, poniekąd ją zmusza, by tej nowej sztuce uległa i do niej posłusznie się zbliżyła. Praktyka ówczesnych malarzy — mówię tu głównie o grupie ówczesnych profesorów Akademii wiedeńskiej — nie szła też w parze, jak to już powiedziałem, z ich teoryą; uczyli n. p. rysunku według klasycznych aktów, ale w nie nie wierzyli. W Krakowie już, jak wiemy, rysował Grottger »z gipsów«, to znaczy ze starożytnych odlewów. Widział ich teraz o wiele więcej w Akademii wiedeńskiej, której zbiory, od r. 1797 począwszy, temi martwemi kopiami kolosalnych rzeźb starożytnych, sprowadzanemi z Rzymu, Florencyi, Portici i Medyolanu, bardzo się wzbogacały. I nie można zaprzeczyć, że, po części może i bezwiednie, bezpośrednio przez te odlewy, a pośrednio przez sztukę wiedeńską, starożytność, zwłaszcza typ kobiecy sztuki klasycznej na twórczość grottgerowską wpływały. W niejednej z jego twarzy kobiecych widać ową skłonność ku nadobnej i nieco nieosobistej piękności, którą Justi tak trafnie nazywa idyosynkrazyą Winckelmanna w pojęciu starożytności. Tak rozumiano starożytność wówczas powszechnie, zwłaszcza we Wiedniu, posiadającym liczne dzieła »klasyczne«, w tym Winckelmanowskim sensie właśnie zrodzone. W traktowaniu draperyi i nagiego ciała, n. p. w karcie tytułowej »Polonii«, przypomina też Grottger sławne dzieło Canovy, grobowiec księżnej Sasko-Cieszyńskiej, ustawiony w kościele Augustynów w r. 1805, a w motywach gwałtownego boju, w postawie walczących, w ich fizyonomice i rozwianym włosie można wynaleźć ogólne reminiscencye przesławnego wówczas »Tezeusza« Canovy, walczącego z Minotaurem, którego posiadaniem Wiedeń od r. 1823 tak niepomiernie się szczycił. Co więcej! Na jednę z najpoetyczniejszych kreacyj jego: »Zmierzch, Zorza, Noc«, powstałą w r. 1866 odruchowo prawie podczas wieczornej rozmowy, a traktowaną w samych konturach prawie, niby szkic do płaskorzeźby, pada biały refleks od sławnych *pendants* Thorwaldsena »Noc i dzień« — rozpowszechnionych wszędzie w setnych, tysiącznych odlewach. Te formy i tradycye staro- i neoklasyczne, raz zaszczepione na początku wieku, wiedeńska akademia długo przechowywała, przekazując je, niby dziedzictwo rodzinne, z pokolenia na pokolenie. A uczeń, wstępujący w r. 1855, zastał jeszcze dużo tradycyi po daw-



55. K. RUSS: HEKUBA.

nych sławach, po Fügerze i papie Lampim, i zobaczył niejedno, co żywo przypominało dawne stosunki, przedstawione w r 1790 przez M. F. Quadala z tak niezamierzoną ironią a niepoślednim pendzlem na owym znanym, sławnym prawie obrazie galeryi Akademii, dziś rozpowszechnionym prócz tego jeszcze świetną akwafortą mistrza Ungera.

Przedstawia on salę modelów, w której *toutes les gloires* ówczesnej Akademii wiedeńskiej dla wspólnych studyów według żywego modelu się zebrały. Jest tam Quadal, sławny sztycharz Schmutzer i dyrektor Füger, jest Zauner, twórca chudego pomnika konnego Józefa II, i sędziwy Hohenberg, potomek naszego Altomontego. Nagi, męski model siedzi na wysokiem podyum przy silnym refleksie wieczornej lampy, z nogami rozkraczonemi, niby królik na desce preparatora, rywalizując tą nieprawdopodobną i teatralną pozą z powyciąganym na wszystkie strony manekinem. Dokoła niego w półkolu rozsiedli się wymienieni powyżej ginekolodzy tej sztuki, martwo na świat przychodzącej. Otóż jeden i ten sam model w tej samej pozie będzie przedmiotem skończonego obrazu i skończonej rzeźby: po prawej maluje go Füger, po lewej rzeźbi go Zauner, a w środku rysuje go w dodatku Quadal: oto przedstawienie grzechu pierworodnego nowożytnej sztuki.

A to nie są uczniowie i nie »byle jacy«, to skończeni artyści, którzy w ten sposób »tworzą«, to kolejno dyrektorowie Akademii, sławnej wówczas na całą Europę, po paryskiej — najsławniejszej; jeden, to światowego rozgłosu portrecista i historyk, drugi nader wybitny rzeźbiarz. To, co oni uprawiają,



56. F. EYBL: W KOŚCIELE.

nie jest ani malarstwem, ani rzeźbą, ale czemś trzeciem, naturze obu sztuk przeciwnem. Sztuka ówczesna posiada, tak jak ówczesna polityka i administracya, wszelkie zalety i przymioty potrzebne, a brak jej tylko — rdzenia. Brak jej wewnętrznej, realnej prawdy, a, w dalszym rozwoju, i ideału, brak prozie szczerości, brak poezyi polotu. Samym rozumem stworzyć można tylko rzeczy — rozumne. To nie wystarcza ni w sztuce, ni w życiu. Ale czy uwierzymy? Uczniami kolegów Quadala są późniejsze sławy rodzajowej sztuki wiedeńskiej, do niedawna tak niesłusznie niedocenianej: to Kriehuber i Waldmüller, Fendi i Hauslab, artyści, których dzieła Grottger latami miał przed oczyma. Co więcej, kształcą się pod Fügerem i Lampim — co prawda, nie bez opozycyi — liczni i sławni później neo-romantycy: Schnorr, Pforr, Overbeck, Kupelwieser, Filip Veit, a przedewszystkiem ważniejszy od nich dla Grottgera Karol Russ (1779—1843).

Russ, zanim usiłował stworzyć malarstwo historyczne austryackie, silił się, jak na dobrego ucznia Fügera przystało, na kompozycye mitologiczne i starożytne. Z tych najbardziej znaną jest »Hekuba«, obraz znaczniejszych rozmiarów, w galeryi cesarskiej. Zdaje mi się, że obraz ten niejednokrotnie przesunął się przez pamięć artysty, tworzącego kartę tytułową »Polonii«. Zakwefioną »Polonię«, otuloną płaszczem, można zestawić w pozie, kierunku i ogólnym typie z bohaterką tytułową, a w motywie ciężkiej draperyi, osłaniającej całą jej twarz i postać, porównać z płaczką w głębi tego obrazu — ołtarz i grobowiec na obrazie Russa wykazują już te same formy nizkie, szerokie, ciężkie, czysto geometryczne i pozbawione wszelkiej ornamentyki, jak postumenty, ława i kostkowe ciosy na kompozycyi Grottgera — typ i struktura nagiego ciała młodzieńczego są w obu obrazach prawie identyczne, bo oba stoją pod pośredniem lub bezpośredniem wrażeniem dzieła Canovy. Prócz tego odnajdziemy układ nagiego ciała zabitego syna, leżącego w profilu, z nogami nagiemi, z przepaską przez biodra, z tułowiem na podwyższeniu i z głową nieco w tył

zwisającą w trupie mężczyzny na »Grzebaniu zmarłych«, końcowym obrazku sławnego cyklu z r. 1863.

* * *

Wyczerpałem, zdaje się, wszystkie łączniki między sztuką Grottgera a sztuką jego profesorów, względnie wiedeńską sztuką klasyczną, klasycystyczną i historyczną. Ale już nieliczne jego dzieła czy szkice, historyczne i religijne zwłaszcza, wykazują, jak to już wspomniałem, tyle charakterystyczną dla sztuki wiedeńskiej tendencyę zredukowania obu tych zakresów do obrazu rodzajowego, do tak zwanego *genre'u*. Rodzajowość to typ ogólny sztuki wiedeńskiej, ważny tak dla malarzy historycznych, jak i dla artystów, przedstawiających życie codzienne lub krajobrazy, tak dla idealistów jak i naturalistów. Że ci ostatni stali się właściwymi reprezentantami sztuki rodzajowej, rozumie się samo przez się – i o nich i o ich wpływie na sztukę Grottgera teraz jeszcze słów kilka pomówić mi wypadnie.

Wiedeń i Monachium stworzyły poniekąd sztukę rodzajową XIX wieku. Stolica Austryi idzie więcej w kierunku delikatnej uczuciowości, zaprawionej lekką dozą moralizującą à la Raimund, stolica Bawaryi w kierunku ruba-



57. J. P. KRAFFT: POŻEGNANIE ŻOŁNIERZA



58. P. FENDI: PRZED KOLEKTURĄ LOTERYJNĄ.

sznej charakterystyki i ciętego humoru. Szczere, serdeczne, swobodne są one obie, obie są »gemütlich«. Ale jest się inaczej »gemütlich« przy olbrzymiej »Maass« brunatnego »Hofbräuhausu«, inaczej przy świecącej lampce złocistego Klosterneuburgera. Monachijski obrazek rodzajowy wiedzie na ulicę, do ogrodu browarnego, t. zw. »kelleru«, lub do pracowni malarskiej, rodzajowa sztuka wiedeńska zaś jest wybitnie »heimlich«, rodzinną, towarzyską, trochę salonową nawet, odgrywa swe anegdoty dokoła okrągłego stołu salonowego i w pobliżu fortepianu, jest delikatną w manierach i wybredną, jest »domowo miłą«, jakby powiedział Krasiński. Że Grottger ze swym czułym sentymentem rodzinnym, z delikatnością i głęboką kulturą serca, a i ze swą towarzyską łatwością i lekkością wpadł właśnie w to *milieu* wiedeńskiego życia i wiedeńskiej sztuki wydaje się jakby przykładem Leibnitzowskiej »prestabilowanej harmonii«. Znalazł on tyle stron pokrewnych, tyle analogii w uczuciach, skłonnościach i obyczajach! Nie dziw, że znaczna część, ale naturalnie zawsze c z ę ś ć t y l k o jego działalności artystycznej od r. 1855—1862 zharmonizuje się z tym typem sztuki wiedeńskiej, że nabierze jej form, jej barw i wymiarów.

Harmonizuje Grottger ze sztuką wiedeńską także w sensie negatywnym. Sztuka austryacka cierpiała od początku XIX w. na — agorofobię. Wielkie rozmiary przerażały i ubezwładniały ją. Genialny Antoni Maulpertsch (1724—1787) był ostatnim, który umiał opanować wielką przestrzeń i złączyć obraz z architekturą, czego świetne dowody złożył na sufitach kościoła Pijarów i biblioteki nadwornej. Lwów posiada — w galeryi Dzieduszyckich, w Muzeum Przemysłowem i w zbiorze p. Seferowicza — aż cztery świetne szkice jego ręki. Rygor klasycyzmu i jego martwota, zmuszająca malarstwo do współzawodnictwa *contra naturam* z płaskorzeźbą, wreszcie odcięcie Austryi od niemieckiego życia narodowego odebrały artystom wiedeńskim polot i rozmach: cała »pojkile austryacka«, szereg obrazów historycznych w Belwederze wspomnianego już Karola Russa (1779—1843), protegowanego przez arcyksięcia Jana, jest rzeczą sztywną i oschłą. Pierwszym, który w trafnem zrozumieniu cza-

sów i stosunków zawrócił od historyi do rodzaju, był wysoce utalentowany Jan Piotr Krafft (1780—1856). Jego freski z życia cesarza Franciszka w wiedeńskim Burgu mają już ten typ patryarchalno-rodzajowy, a znanemi swemi *pendants* »Pożegnanie i powitanie austryackiego żołnierza« stworzył



59. A. GROTTGER: PRZED ZAKŁADEM ZASTAWNICZYM. LITOGRAFIA. WIEDEŃ 1862/3.

pierwsze, rzeczywiście doskonałe obrazy rodzajowe, znane wszystkim, a i Grottgerowi, któremu się one w r. 1859 w ilustracyach do »Mussestunden« kilkakrotnie przypominały.

Krafft staje na czele energicznych naturalistów. Dannhauser (1805—1845), Fendi (1786—1842), Waldmüller (1793—1866) oto nazwiska jego uczniów lub następców, nazwiska, które nie pójdą w zapomnienie, a gdy wiek zeszły już zupełnie do historyi wciągniętym zostanie, okażą się one o wiele ważniejsze

od tylu i tylu drugo- i trzeciorzędnych holendrów, którymi najniepotrzebniej pamięć swoją obciążamy.

Pełni sentymentu, a przytem, co prawda, i niezupełnie wolni od sentymentalności, szczerzy i prawdziwi, czuli, czasem nawet z domieszką kilku kropelek czułostkowości, ale i negujący zarówno sztukę klasycystyczną jak i »neogermańsko-chrześcijańsko-romantyczną« — jak ją drwiąco zwał Goethe — świetni technicy, poeci szczerzy a bez wszelkiej pretensyi, obracają się w zakresie myśli, uczuć i sferze socyalnej dramatów Raimunda. Główne ich dzieła, sztychowane przez Passiniego, Benedettiego, Stöbera i Weissa, rozeszły się w tysiącach egzemplarzy jako premie wiedeńskiego »Kunstvereinu«, założonego przez Kraffta (w r. 1830). Obraz socyalny i rodzajowy Grottgera staje w jednym rzędzie z temi dziełami, łączy się z ich kierunkiem jak najściślej. Dziewczyna, z małem dzieciątkiem na ręku, wygnana z domu rodzicielskiego, bogata pani i żebraczka, pierwsza z córeczką, ta z trojgiem dziatek w łachmanach, obie mierzące się wzrokiem przed rzęsiście oświetloną wystawą sklepową w dzień wilii, scena uliczna przed zakładem zastawniczym, komponowana już w wielkim stylu figuralnym »Warszawy« i liczne podobne drzeworyty lub rysunki kredkowe należą do tego rzędu.

Jak bardzo one właśnie w ten ton i typ sztuki wiedeńskiej wpadają, dowodem, że znalazły zagranicą chętnych nabywców, że wspomniana scena uliczna »das Versatz-Amt» rozeszła się bardzo w nieznanej u nas, zupełnie prawie doskonałej litografii Edwarda Kaisera, według której poniżej podobiznę podaję. Jedyna to artystyczna reprodukcya dzieł Grottgera obok dzielnego sztychu Leopolda Bayera, wykonanego według nieznanej u nas kompozycyi »Boże Narodzenie na Węgrzech«, która pomiędzy ilustracyami dzieł z lat 60-tych miejsce swe znajdzie.

Formą, prawie już klasycznie uproszczoną, wielkim stylem figuralnym datuje się ta scena »Przed urzędem zastawniczym« sama przez się. Powstaje ona niewątpliwie w ciągu pracy nad »Warszawą« lub tuż po niej (1861—62). Nastrojem, socyalno-sentymentalnym podkładem staje atoli na poziomie prac Dannhausera i tak nad wyraz miłego Fendi'ego. Jak bardzo Grottger także formalnie z tymi artystami, tymi mistrzami *interieuru*, wnętrza salonowego i poddaszowego się łączy, widać we wcześniejszych ilustracyach z »Mussestunden« r. 1859—60. Jak miłe i pociągające są też wnętrza tych mistrzów wiedeńskich, te piece kaflowe z neo-gotyckiemi ozdóbkami, te »etablissements« w środku salonu, z stołem okrągłym, obstawionym fotelami, te szafy oszklone, drzwi zawieszone kotarami i zegary ścienne, całe to urządzenie, utrzymane w wiedeńskim stylu biedermaierowskim, wciągniętym teraz przez nich do artystycznego inwentarza. Gdy to piszę, nasuwa mi się właśnie na myśl Fendiego »Dachstübchen« i »Gewitter«, Dannhausera »Testamentvollstreckung« i cudny »Pokój babuni« Waldmüllera, perełka galeryi wrocławskiej. Ale to nie unikaty. Mało mówiąc, z pięćdziesiąt razy powtarza Grottger te same motywy w ilu-

stracyach do przeróżnych nowel i romansów w »Mussestunden«, jakgdyby przeczuwał, do jak wysokich celów za lat parę ich użyje. »Polonia« nie robiłaby wrażenia tak dojmującej prawdy, nie byłaby tak tragiczną, gdyby nie odgrywała się na tle zacisza domowego, tej poetycznej *intimité* wnętrza dworu szlacheckiego, tak zharmonizowanej i malowniczo zestrojonej. Czerpie on wówczas już z pełnego, bo już kilka lat przedtem oduczył się komenderować ułanami, konfederatami i Beduinami, a nauczył się od wspomnianych malarzy, jak trzeba manewrować tym drewnianym szwadronem krzeseł, foteli i kanap, szaf, stołów i stolików.



60. F. DOBIASCHOFSKY: FAUST I GRETCHEN.

Przedstawianie scen mitologicznych lub symbolicznych w strojach współczesnych było ulubioną *piquanterie* ówczesnej sztuki wiedeńskiej. Uprawiał ten rodzaj zwłaszcza akademik Franciszek »Dobiaschofsky« — tak się pisał! — także współpracownik Füricha przy freskach kościoła w Altlerchenfeld. Jego Faust paraduje na znanym obrazie muzeów cesarskich w pięknym, obcisłym spencerku z aksamitnym kołnierzem, Małgorzata w niebieskim staniczku i niezbędnym szalu, zarzuconym na ramię.

W tym rodzaju, dla którego ten obraz tylko jako przykład cytuję, pojął Grottger w r. 1862 swe cudne poetyczne »Parki«. Ten sam motyw kompozycyjny: parę kochanków stojącą przy kamiennej balustradzie, na tle parku, przedstawioną po kolana, przejął Grottger, bezwiednie zapewne, w »Zygmuncie i Barbarze«.

Nasz artysta, przybywając do Wiednia, już był tak znakomicie zawładnął formami konia, psa i wogóle zwierząt, że od Ranftla chyba niczego nowego nie mógł się nauczyć, natomiast liczni jego Czerkiesi, z których jeden już na obrazie olejnym hr. Pappenheima z r. 1856 prezentuje się w wiernym kom-



61. A. STRASSGSCHWANDTNER: OBÓZ CZERKIESÓW.

plecie swego skomplikowanego kostyumu, łączą się prawdopodobnie z obrazami wysoce utalentowanego Antoniego Strassgschwandtnera (1826—1881). W innych scenach wojskowych, zwłaszcza odwachowych i kasarnianych, przypomina Grottger obu braci Schindlerów, Alberta (1806—1861) i Karola (1822—1842), uczniów Fendiego.

Jak blizko Grottger z całą tą plejadą rodzajowych malarzy się łączy i jak o całą głowę za kilka lat ponad nich wyrośnie, okaże nam wielka, wspaniała publikacya drukarni państwowej z r. 1862 p. t. »Heldenzüge aus dem Jahre 1859«, gdzie on staje do popisu razem z Reinhardtem, Brunnerem, Ludwikiem Mayerem (ur. w Kaniowie w Galicyi 1834), twórcą fresków w ratuszu wiedeńskim, a wreszcie z młodszym swym kolegą z Akademii a dziś jej profesorem Zygmuntem L'Allemandem (ur. 1840).

Do wzmianki o związku z Leopoldem Müllerem i Laufbergerem później będzie lepsza sposobność. Komuś, kto tej sztuki wiedeńskiej i jej ogólnego, łącznego typu nie zna, wyda się może zarys powyższy zbyt szczegółowem zestawieniem luźnych nazwisk. Temu radzę zaś, żeby z tą sztuką lepiej się zaznajomił, choćby tylko w muzeum cesarskiem i miejskiem, jeśli nie miał sposobności poznania jej na licznych lokalnych wystawach retrospektywnych

lat ostatnich. Jest ona ważną, bardzo pociągającą, a znajomość jej jest dla zrozumienia głównych dróg i bocznych ścieżek rozwoju Grottgera w tych latach wprost niezbędną. Żył on przecież w samym jej środku, był z nią najbliżej związanym i to w latach swej największej wrażliwości na dzieła obce, do których w okamgnieniu lgnął, równie prędko od nich znowu odskakując, jak kulki w doświadczeniu elektrycznem. Jeśli się pozna wszystkie te zygzaki jego rozwoju między 18-tym a 21-ym rokiem życia, tem bardziej imponującą i wspanialszą okaże się ta linia, która potem nagle i prosto wzniesie się, nie zbaczając ani na chwilę, do wyżyn »Wojny« i »Lituanii«.

Oto powód więcej, by tych szczegółów nie unikać. Bo, co może i ważniejsze: łączy się on ze sztuką wiedeńską nie tylko tematem, ale i techniką. Sześć lat przed jego wystąpieniem stała się Akademia wiedeńska widownią jednej z goretszych walk estetycznych. Walka ta może mniej interesowała swą kwestyą sporną, ile raczej zapaśnikami. Rozgrywała się ona bowiem między Waldmüllerem, wymownym i przekonanym obrońcą naturalizmu i czystego empiryzmu, a wysoce wykształconym Eitelbergerem (»Die Reform des Kunstunterrichts u. Prof. Waldmüllers Lehrmethode« 1848).

Echa tej walki, która się oparła aż o kuratora, ks. Metternicha, musiały jeszcze rozbrzmiewać po salach Akademii, gdy Grottger w r. 1855 do niej wstąpił.

Kwestya sporna, stara, jak sztuka sama, zawsze otwarta, nigdy nierozstrzygnięta, która, rozgrywając się i u nas przed laty kilkunastu, doprowa-



62. J. DANNHAUSER: ŻEBRAK.

działa do chwilowego niedoceniania Matejki i apoteozy Kossaka, brzmiała z punktu pedagogicznego: Czysty empiryzm czy podstawa teoretyczna?«, z teoretycznego stanowiska: »Naturalizm czy idealizm?« a w redukcyi do historycznych kierunków: »Niderlandy czy Włochy?« Klasycy zarówno jak i romantycy XIX w. nie lubili Holendrów. Interesującem jest śledzenie, jak przeciwnicy zażarci na tym jednym punkcie dochodzą do porozumienia. Nie mówię tu o Rembrandcie. Ten stanowi w Holandyi, podobnie jak Michał Anioł we Włoszech, krainę odrębną dla siebie, choć i wobec niego jeden tylko stanął na wysokości problemu, a był nim geniusz o wyjątkowej zupełnie intuicyi, wymieniony już Filip Otto Runge. Cały naturalizm wiedeński staje natomiast pod barwnym znakiem holenderskiej sztuki. W r. 1821 otrzymuje Akademia w spadku po swym zmarłym prezydencie, hr. Lambergu, cenną galeryę, umieszczoną obecnie na pierwszem piętrze nowego gmachu na Schillerplacu, bogatą zwłaszcza w dzieła holenderskich mistrzów. Obok Rembrandta są tam reprezentowani świetnemi dziełami van Goyen, van der Meer z Delftu, Dirk Hals, de Heem, Weenix, Jakób Ruysdael i wielu innych. Pierwszym kustoszem tej galeryi jest (od r. 1829) nikt mniejszy, jak Waldmüller. Warto czytać w jego broszurze polemicznej. jaki wpływ mistrze ci nań wywarli. On i Dannhauser opierają się o Holendrów, t. j. o t. zw. »drobnych mistrzów«, wydobywają z ciemnobrunatnego tła swe jasne, czyste, gładkie kolory i chodzą koło swych obrazów z drobiazgową pilnością Holendra, dreptającego ustawicznie koło grządki tulipanów. Gerard Dou, Pieter de Hooch, Mieris, Metsu wszędzie się przypominają. Trudno prawie uwierzyć, że Dannhauser, tak młodo zmarły, zaczął w Wenecyi od Weroneza i Tycyana, a Waldmüller — od Fügera!

Młodzi naturaliści uczęszczają pilnie do Belwederu, do galeryi Akademii i ks. Lichtensteina, ale naturalnie studyują oni mniej mistrzów wielkich, ile raczej małych i najmniejszych, t. zw. malarzy gabinetowych. Tam poznają odrębną nutę tego malutkiego świata, tych szybek w ołów oprawnych, żółtych atłasów, kaftaników szafirowych, lamowanych białem futerkiem, kawalerów w ceglastych strojach, w szerokich irchowych butach, z wielkim kapeluszem o wspaniałem piórze w ręku, tę cichą poezyę srebrnego światła, odzwierciedlającego się na marmurowej posadzce, światła na szatach jedwabnych, na dywanach, na popielatych ścianach i odbitego od lustra, światła wszędzie, dyskretnego, przyćmionego, srebrnego, światła ciepłego i rozkosznego. Pokoik zamknięty, wykwintnie meblowany, srebrzony światłem, podwórko domku murowanego z wiśniówki doskonale fugowanej z widokiem do wnętrza izby, wabionym przez półotwarte drzwi, gospoda z widokiem na dziedziniec — ten cały świat, poznany na próbkach i skrawkach, staje się im nowo odkrytym rajem. To wszystko razem, zapewne, nie jest głębokością, ale jest całością, całością kultury życiowej, poznanej na drobinach. Ta sztuka, czy pracuje w Delfcie, w Amsterdamie, w Leyden. czy we Wiedniu, pracuje z mikroskopem w ręku. Szczególikowa wielorakość. przedziwnie zestrojona, staje się równo-

ważnikiem wielkości. Ta sztuka operuje samymi ułamkami całości naszego życia, trzeciemi i czwartemi dziesiętnemi, ale operuje z zadziwiającą zgrabnością, biegłością, rutyną i dokładnością. Rysunek staje się tylko przygotowaniem i surogatem. Ta sztuka boi się zbytniego budzenia i drażnienia fantazyi rysunkiem, ona przeciwnie chce ją przykuć do obrazka barwą i światłem, jak do biżuteryi, do szmaragdu lub ametystu, przychwycić i przykuć myśl widza do



63. FILIP WOUVERMANN: POJENIE KONI. KOPIA A. GROTTGERA Z ORYGINAŁU W GALERYI KS. LICHTENSTEINA W WIEDNIU, WYKONANA R. 1855/6.

zmysłowej, zewnętrznej strony życia, żeby się jej odechciało wszelkich mrzonek i zaświatowych wycieczek. Rytmika życia musi chwycić tak silnie za nerwy, żeby nie dopuścić do tęsknoty za symfoniką idei.

Oto estetyka Waldmüllera, Dannhausera, Fendiego, Ranftla i Strassgschwandtnera! Oni wszyscy są właściwie empirykami, którzy uczyli czytać w księdze natury na holenderskiej czytance.

A Waldmüller, to mistrz prawdziwy, zachwycający w swych *interieurach*, zadziwiający charakterystyką i fizyognomiką, potężny i wielki prawie w swych krajobrazach. Rdzenny i samoistny aż do skrajności, zawdzięcza on najwięcej sobie samemu, ale już znaczna ilość kopij według Holendrów mówi

nam. jaką cenną aliantką mu była ta sztuka w walce o zdobycie świata realnego. Jego temperament stanowczy i energiczny nie poprzestawał na finezyach malarzy gabinetowych. sięgał po strawę silniejszą, jaką podawali Albert Cuyp, Ruysdaele. Wouvermann i van Goyen. On jest z ich krwi i kości. Za lat dziesięć będzie Grottger ich przeciwieństwem. Najwidoczniejszem stanie się to w traktowaniu tych samych tematów, n. p. szkółki wiejskiej. Autorem waldmüllerowskiej jest Teniers redivivus, grottgerowska jest pajęczyną i przędzą najczulszych myśli.

Ale teraz, w r. 1855. jest jeszcze inaczej: Grottger dopiero tworzy z życia, nie z fantazyi jeszcze, a liryzm gdzieniegdzie zaledwie przez szpary prześwieca. On teraz idzie do galeryi ks. Lichtensteina, siada przed świeżemi farbami Wouvermana i – kopiuje. Niespodziewany to trochę widok jak na twórcę »Lituanii« i »Wojny«, zrozumiały zupełnie i konieczny prawie u akwarelisty, który za 2—3 lat będzie autorem »Szkoły szlachcica« i »Kalendarza«.

Praca ta, wykonana w zimie roku 1855—6, znajduje się w zbiorach Śledziejowickich p. Stanisława Larysza Niedzielskiego. Obok niej mamy chyba już tylko zapomnianą kopię z Orłowskiego, robioną w Krakowie. Poza tem, kopiował bardzo rzadko. Zobaczymy później, że w Wenecyi był nawet mało wiernym i nieco dowolnym tłumaczem, że on i tu, gdzie mu przecież bardzo chodziło o wniknięcie w obce dzieło, ani jednej kopii w sensie właściwym nie wykonał, a przynajmniej nie wykończył, biorąc z danego wzoru zawsze jedynie tylko to, co mu najbardziej odpowiada.

W technice kolorystycznej jest Grottger aż do r. 1860 Holendrem. Od malarzy wiedeńskich i z nimi razem uczy się patrzeć na drobnych mistrzów holenderskich, oni wyrabiają i podnoszą w nim poczucie barw, nadają jego dziecinnie skocznej kolorystyce rytm i takt, uczą go łączyć barwy i dzielić, tonować je i niuansować — od nich przejmuje on te gładziutkie lazerunki, ten połysk matowy z delikatnie fioletowymi cieniami. Ale jest w tym kolorycie holenderskim, studyowanym nad Dunajem, jeszcze jakaś nuta lokalna, jakaś mniejsza siła i wyższa gładkość: gładkość wiedeńskiej miniatury na kości słoniowej i połysk porcelany »vieux-Vienne«.

Grottger wżył i wmyślał się w te jasnobarwne cacka w latach 1855—1860 tak bardzo, że stosuje je niekiedy nawet nieco nie na czasie, w namiętnych, gwałtownych kompozycyach. Bardzo charakterystycznym jest Czerkies sadzący przez skały (własność hr. L. Pinińskiego), lub drugi (hr. Maryi Pappenheimównej), oba 1850—1860, oba tak znakomite w rysunku niepohamowanego ruchu konia i jeźdźca, sadzących, jak wicher, po skalistej pustyni. Ktoby uwierzył, że ten rozhukany Czerkies zostaje *ex post* illuminowany wodnemi barwami w delikatniutkich akordach jasno-żółtych i jasno niebieskich, jakby suknia i kaftanik jakiejś gitarzystki Mierisa?

Te finezye szczegółu hamują tylko fugę kompozycyi, przerywają linię ruchu. W spokojnych scenach, w zacisznych interieurach atoli okazuje się całe

mistrzowstwo kolorystyczne Grottgera tej epoki. Tak przedewszystkiem w wspomnianym cudnym rodzajowym »Kalendarzu«, — portreciku własnym i hr. Pappenheima przed sztalugą — daje Grottger swe barwne *chef-d'oeuvre* owej epoki, przejęcia się kolorystyką Holendrów i wiedeńskich naturalistów. Słusznie zauważył pewien wybitny znawca, że to jakby Van der Meer z XIX w., ale wygładzony połyskiem wiedeńskim i poprawiony żartobliwie-czułym nastrojem osobistym. Że na Holendrach z pod Kahlenbergu nie poprzestawał, że ich wzorom z nad Scheldy i Amsteli więcej jeszcze, niż im samym, zawdzięczał, to jasne. Cenił on ich technikę (której piękne okazy może we Lwowie widział i możliwie w »Odbiciu łupu« stosował) bardzo wysoko, szukał ich i dopytywał się o nich aż do ostatnich miesięcy życia. Opisując narzeczonej główne arcydzieła paryskiego Luwru, dodaje bardzo charakterystycznie: »Metsu niema tu żadnego!«

Te kilka słów mówią dużo i są dla mnie pożądaną pomocą w tych wywodach. Bez nich i bez możliwości dedukcyi na oryginałach mogłaby postać przyszłego twórcy »Wojny«, wysiadującego godzinami przed holenderskimi »gabinettstukkami« wydawać się niejednemu czytelnikowi zbyt — nieprawdopodobną.

Obok sztuki lokalnej posiada Wiedeń pierwszorzędne dzieła sztuki wielkiej, zwłaszcza w zbiorach cesarskich, mieszczących się wówczas jeszcze w Belwederze przy Heu-Gasse. Po pierwszem zwiedzeniu tej sławnej galeryi (12 stycznia 1855 r. w towarzystwie przyjaciela Ostrowskiego) wybucha Grottger samymi wykrzyknikami: »Rzeczy Tycyana jakie piękne!« »Rubensa, ach Rubensa, Vandyka, Rafaela, o, prześliczne!« Poza tem podziwia szczególnie starca i staruszkę »jakiegoś« Dennera, o obrazach staroniemieckich zaś wspomina tylko pobieżnie, prawie z niechęcią. Ale już w tydzień później (20 stycznia) wymienia Albrechta Dürera w pierwszym rzędzie między Velasquezem a Van Dykiem, podpisuje nawet przelotnie dzieła swoje monogramem, wzorowanym na dürerowskim, wpisując małych rozmiarów »G« w szeroko rozstawione »A«.

Wyborną ilustracyę do mych powyższych uwag o związku sztuki i techniki rysunkowej Grottgera z kierunkiem klasycznym i ze sztuką nazareńską stanowią jego notatki z licznych odwiedzin Albertyny i zbioru rycin Akademii Sztuk Pięknych. Już sam wybór artystów, których dzieła zamierza przestudyować, jest nader znamienny. Tak ogląda on kartony Corneliusa, »bardzo piękne« sztychy Bendemanna i »kompozycye (Hübnera czy Schnorra?) do Nibelungów«, a zatem prace artystów, rysujących przeważnie konturami tylko, a wiążących się techniką i kierunkiem myślowym blizko ze sztuką Führicha. Innym razem znowu podziwia Delaroche'a »Dziewicę Orleańską« i reprodukcyę »Moniki« Ary Schefera, której oryginał widział niedawno na krakowskiej wystawie. Wielkie wrażenie wywierają nań konturowe kompozycye sławnego w swoim czasie i wielbionego przez Göthego Anglika Flaxmanna, którego Klinger w swym pięknym manifeście »Malerei und Zeichnung«, przetłomaczonym

teraz na język polski przez p. Drexlera, znowu nam przypomniał. — »Jakie to piękne, jak to wszystko przemyślane«, woła on, oglądając »kontury« Flaxmanna do Ossyana i Homera. Staloryty angielskie, widywane na wystawach sklepowych, wywołują w nim podziw, któremu daje folgę studenckim zwrotem: »To szelmy, te Angliki«. Wszystkie te entuzyastyczne eksklamacye są bardzo znamienne, składają się one na bardzo wybitny rys charakteru, którybym nazwał »rafaelowskim«. Wobec objawów sztuki, mających jakiekolwiek wyższe znaczenie, nie staje Grottger bowiem nigdy prawie na stanowisku negatywnem. W szkole i akademii, stroniąc jak najdalej od rozczochranej opozycyi, wymyślającej wszystkim i wszystkiemu od »marności i bryndzy«, odnosi się on do nauczycieli i profesorów, z jedynym wyjątkiem Stattlera, z sympatyą lub nawet z entuzyazmem. Tak samo widzi w sztuce tak dawnej jak i współczesnej tylko strony dodatnie, wybitne i wyniosłe. Dzięki temu usposobieniu dużo się Grottger w Akademii rzeczy nowych nauczył, a jeszcze więcej rzeczy dawnych oduczył. Zaraz w pierwszym roku wyzbywa się nawyczek dyletantyzmu, w które dotychczas nieraz jeszcze popadał. Jest on podobny do tego jeźdzca samouka, którego od maleńkości na konia sadzano: gdy się dostanie do dobrej szkoły, pod kierunek zdolnych nauczycieli, musi najpierw oduczyć się dawnej jazdy i przejść przez teoryę do nowej, udoskonalonej praktyki. Tak musiał i Grottger, oficyalnie przynajmniej, w murach Akademii na Annagasse abdykować z improwizatorskiego rozmachu na rzecz kompozycyi o miarowem tempie i z intuitywnego podchwytywania na rzecz rozumowej obserwacyi. Ale czasem poza murami szkoły poharcuje sobie po dawnemu »polskim kłusem po ściernisku«. Niewątpliwie obok dzieł, łączących się z nauką i sztuką akademii, wykazuje twórczość jego w pierwszych latach wiedeńskich jeszcze wiele swobody sportu.

* * *

Ta sztuka swobodna łączy się jak najściślej z teatrem, tym teatrem, skupiającym w sobie w Wiedniu trzy czwarte całego ruchu umysłowego. Jednym z najważniejszych powodów sympatyi Grottgera do Wiednia i tegoż form życiowych było jego ogromne zamiłowanie do teatru, o którem nam jego dzienniczki: lwowski, krakowski, wiedeński tyle opowiadają. W jesieni poprzedniego roku, był podczas dziesięciu tygodni, spędzonych we Lwowie, około dwadzieścia razy w teatrze. Wygrawszy w ruletę w kółku rodzinnem 1 fl. 40 ct. cieszy się bardzo, »bo będzie jeszcze raz na teatr«, a w podróży do Wiednia, przybywszy późnym wieczorem do Krakowa, biegnie zaraz do budynku przy placu Szczepańskim. A cóż dopiero w Wiedniu! Bliższy stosunek między sztuką wiedeńską, a teatrem jest znany. Wskazano nań już kilkakrotnie. Ale objawia się on, na co jeszcze nie wskazano, nie tylko w temacie i nastroju, ale także w gestykulacyi i mimice. Najpierw o kierunku pierwszym. Nastrój socyalnego sentymentalizmu, nieco załzawionego, ale nawskróś rzetelnego i serdecznego, tak

właściwy sztuce rodzajowej, łączy się bezpośrednio z dramatem wiedeńskim popularnym i ludowym, grającym od Schickandera aż do poety Raimunda na strunach rzewności. A i znaczna część tych obrazków rodzajowych, stanowiących pewną odnogę działalności artystycznej Grottgera, i to przeważnie ilustratorskiej, nawet jeszcze w latach 1859—62, zawdzięcza swe istnienie szeptom nie tyle muzy, ile raczej teatralnego suflera. Ale zetknięcie się osobiste z teatrem mogło go raczej tylko utwierdzić w wyborze danych tematów i nadaniu im odnośnego nastroju. Ważniejszym o wiele jest wpływ sceny i teatru na mimikę, fizyognomikę i, jak widzimy na licznych przykładach, na teatralne nieco »arrangement« niektórych jego obrazów z tej epoki.

Nie należy wprawdzie odnosić wszystkich tych znamion koniecznie do bezpośredniego wpływu teatru. Pewna teatralna inscenizacya obrazu była wówczas cechą ogólną sztuki wiedeńskiej. Hołdował jej przecież, jak wspominałem, profesor Wurzinger, zwłaszcza w »Odprawie cesarza Ferdynanda«. Obraz ten, to jakby migawkowe zdjęcie z przedstawienia głównej sceny jakiegoś miernego dramaciku à la Raupach. Co więcej! Przechadzając się po galeryi Akademii Sztuk Pięknych, odnajdywał młody artysta tę samą teatralność na innych licznych obrazach historycznych.

Historya wpływu teatru na malarstwo i rzeźbę jest dopiero zaledwie w zarodku. Ograniczam tę kwestyę tutaj jedynie do »wysokiego« i historycznego kierunku w dramacie i obrazie. Uchwyćmy ten problem stosunku sztuki Grottgera do teatru trochę głębiej. Pierwsze bardzo wyraźne wpływy, zaznaczają się wprawdzie już za Ludwika XIV., ale normą obrazu historycznego stanie się teatr dopiero począwszy od rewolucyi francuskiej i cesarstwa. Wówczas, w sztuce i epoce Davida, staje obraz historyczny pod znakiem Talmy. Teatralność też jest jednem z głównych znamion sztuki XIX wieku, a ostateczne jej przezwyciężenie najważniejszym sukcesem ostatnich lat dwudziestu.

Wychowani w tej sztuce i w tych wyobrażeniach, nie zdajemy sobie nawet sprawy, do jakiego stopnia to malarstwo historyczne było teatralnością zakażone i jak bardzo ono, zrzekając się prawa pierworodztwa, świat ograniczało do warunków zdawkowej sceniczności, dając to i tyle tylko, coby bez uszczerbku na deski teatralne przeniesionem być mogło.

Każdy temat trzeba było sprowadzić z dramatem historycznym do wspólnej podstawy, zbudować go niejako na poprzecznym przekroju sceny, teatralnie i scenicznie uprawdopodobnić. »Prawdę« obrazu historycznego sądzono z loży w proscenium. Rezultatem tego krzyżowania był »obraz żywych osób« na scenie i na płótnie. Jako skutek dalszego wzajemnego oddziaływania sceny i malarstwa powstawały różne rodzaje mięszane, powstał melodramat. Powiedzmy śmiało i otwarcie: znaczna część sławnych i najsławniejszych dzieł Grottgera, tych, co stanowić będą po wszystkie czasy chlubę i dumę nie tylko ducha polskiego, nie tylko sztuki polskiej, ale co więcej — mówię to z najgłębszego przekonania i sądzę, że się nie mylę — jeden

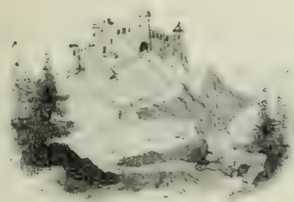
z tytułów chwały sztuki XIX-go wieku, rodzi się z melodramatycznych nastrojów. Dziś forma ta może się przeżyła. Dramat muzyczny Wagnera stworzył typikę nową.

Żadna siła formy nie jest wieczną — wieczną jest tylko siła ducha. W sztuce, pojętej jako twórczość formalna, znamy tylko prawdy względne. Konstrukcya lub ornamentyka gotycka są w XIII wieku najgłębszą prawdą, dziś w najlepszym razie estetyczną igraszką, bo są wynikiem dowolnego wyboru, ale nie wewnętrznej konieczności. Formy dobre lub złe *a priori* — nie istnieją, chyba tylko dla dogmatyków z zakresu estetyki. Każda forma jest dobrą, gdy staje się wyrazem i zwiastunem twórczego ducha. Wolno cechowej estetyce potępiać rodzaj melodramatyczny. Ktoby o nią dbał, o jej zdanie się troszczył? Ona przecież z reguły pozostaje w tyle, poza rozwojem żywej sztuki i spaźnia się ze swemi wyrokami co najmniej o ćwierć wieku. Wolno estetyce mówić, że melodramatyczność nie jest rodzajem czystym, że nie jest ugruntowaną na prawdzie.

My przeciwnie, musimy powiedzieć, że ta melodramatyczność jest ugruntowaną na prawdzie, skoro z jej nastroju powstają twory tak wielkie, tak wzniosłe, tak pełne najgłębszej, wewnętrznej prawdy, jak cykle Grottgera, a obok nich lub nieco wcześniej cały szereg arcydzieł sztuki europejskiej. I właśnie w tem zlaniu, złączeniu i zżyciu się sztuki Grottgera z tendencyami i nastrojami estetycznymi swego czasu i współczesnej sobie kultury leży ta bezsprzeczna, wielka i święta jej prawda.

Odwyknijmy raz od ustawicznego porównywania dzieł nowożytnych z rzeźbą grecką, ze sztuką Rafaela, Tycyana i t. d. Robimy tem ujmę jednym i drugim. Wszelkie takie podobieństwa są tylko pozorne. Dzieła sztuki greckiej, obrazy z epoki odrodzenia lub duchowo samoistne dzieła minionego wieku, wszystkie one wychodzą z pojęć i założeń tak z gruntu odmiennych, że tutaj żadne *tertium comparationis* co do ich rdzennego charakteru nie jest możliwem. Porównywać można tylko rzeczy o równej zasadzie i podstawie: Skopasa z Praksytelesem, Lorenca Lotta z Tycyanem, bezpośredniego ucznia z mistrzem. Wiek XIX objawia się w sztuce w swój odrębny sposób, ma swe własne podstawy, warunki i dążenia. Niewątpliwie wiele najcenniejszych składników artyzmu dawnego sztuka wieku zeszłego zatraciła, ale natomiast wchodzą w jej skład nowe czynniki, w nieznanych przedtem odmianach i kombinacyach. Dzieła wytyczne sztuki tego wieku (a do nich niewątpliwie dzieła Grottgera należą) chcą być mierzone własną miarą i mają prawo być podobnemi tylko do swoich rówieśników. Dość już tego nieznośnego doktrynerstwa i rzekomego modernizmu z jego rubasznością, z jego wietrzeniem duchowej treści, posądzaniem o ideę i podejrzywaniem o poezyę!

Prawdą jest, że sztuka minionego wieku nie jest pierwotną, ale pochodną, że się wywodzi z literatury i poezyi. Ale bodajby nigdy gorszego pochodzenia nie było! Mogą przyjść czasy, które jej tej matki pozazdroszczą! Te



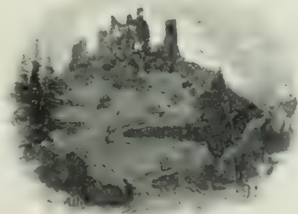
64. ZAMEK ODRZYKOŃSKI. WINIETA DO »ANNY OŚWIĘCIMÓWNEJ«. 1856.

różne kombinacye poezyi, sceny i muzyki, napotykane tak często w najrozmaitszych zestawieniach, nadają sztuce minionegó wieku odrębną cechę. Zupełnie nadarmo przerzucalibyśmy ikonotekę wieków minionych: w żadnem z tych dzieł nie znaleźlibyśmy miary odpowiedniej do ocenienia tworów takich jak np. »Kapłana z monstrancyą« lub »Zamknięcie kościołów« z »Warszawy«, jak »Kucie kos«, »Straszne wieści« *(Les femmes polonaises)* z »Polonii«, »Puszcza« lub »Duch« z »Lituanii«. »Losowanie« lub »Bluźnierstwo« z »Wojny«, »Na chórze«, »Szkółka wiejska« i t. d. To są dzieła, zrodzone właśnie z dziwnej a nowej, dawniejszym wiekom nieznanej konstelacyi estetycznej, są rezultatem skombinowanego współdziałania scenicznej dramatyczności, liryki i nastroju muzykalnego. Moment liryzmu jest w nastroju tych dzieł utajony, tak samo, jak moment barwy jest utajony w ich technice. Taka kombinacya właśnie ma cechę melodramatyczności. Komu to słowo jest niemiłem, niech ukuje nowe. Cecha obrazów przez to się nie zmieni.

Teatr zaznacza się zatem, podobnie jak cały świat zewnętrzny w twórczości Grottgera, najpierw w sposób charakterystyczny, a następnie idealny. Z początku przejmie artysta tylko jego cechy zewnętrzne, mimikę i sceniczność, a później, po roku 1862, stopi wyższy moment dramatyczno-sceniczny drogą misternie subtelnego procesu duchowego z innymi składnikami swych idealnych tworów w aliaż tak doskonały, że jedynie analiza chemiczna jego ślady wykazać i oznaczyć zdoła.

W tym ustępie, traktującym o latach 1855—8, może być mowa tylko o fazie pierwszej. Występują te teatralne momenty w »Zjeździe pod Schwechatem«, w »Ucieczce Walezego«, w »Zygmuncie i Barbarze«, a najwcześniej w historyczno-rodzajowym obrazku »Zygmunt August na łowach«, do którego zgrabny rysuneczek powstał w roku 1856 w Śledziejowicach (por. Nr. 46).

Ale w tych kompozycyach, obracających się w sferze sztuki teatralnie deklamatorskiego Wurzingera, gibkiego i wielostronnego Geigera, zawadzającego także nieraz o scenę i sceniczność, lub też nastrojowego liryka Rubena występuje wpływ teatru raczej ubocznie. Mamy natomiast szereg dzieł, powstających w bezpośrednim i wyłącznym prawie związku z teatrem Postacie na nich robią wrażenie raczej figur i modeli reżysera i dekoratora teatralnego, niż żywych tworów. W rzeczy samej, są to pierwsze próby przyszłego ilustratora z czasów i chwil, w których obserwuje jeszcze życie ludz-



65. ZGLISZCZA ZAMKU ODRZYKOŃSKIEGO. WINIETA KOŃCOWA 1856.

kie, ujęte w perspektywiczną kostkę sceny, kulis i »sufitów«. Pierwszem takiem dziełem są ilustracye do »Anny Oświęcimówny«, dramatu mego stryja, Mikołaja Bołoza Antoniewicza, drukowanego we Wiedniu w r. 1856. Zdobi to pierwsze wydanie wiedeńskie dwanaście litografii, oddających rysuneczki piórkowo-sepiowe Artura Grottgera, będące moją własnością. Nie pomylę się chyba, odnosząc je do początków roku 1856. W zapiskach dzienniczka wiedeńskiego, prowadzonych, jak wspomniałem tak skrzętnie od dnia przyjazdu aż do pierwszych dni lipca 1855 roku, niema jeszcze wzmianki ani o nich, ani nawet o autorze dramatu, z którym go później blizkie łączyły stosunki. Przez lato i jesień bawił zaś Grottger na wsi w Galicyi, w Śledziejowicach, u Laryszów Niedzielskich, skąd dopiero późną jesienią, pokrzepiony i odżywiony, z nowemi siłami do Wiednia i pracy powrócił.

Wartość historyczna tych kompozycyi jest o wiele większą od czysto estetycznej. »Dzieł« Grottgera nie byłoby mniej, gdyby ich nie było — w rozwoju zaś czulibyśmy bez nich pewną lukę. Zbierzmy w krótkości najważniejsze momenty: tu po raz pierwszy sztuka Grottgera zsiada z konia, miał więc mój stryj wobec niej choćby tę jedną zasługę, że jej, jak Gerwazy Hrabiemu »przytrzymał strzemię do zsiadania«. Te rysuneczki — to pierwsze objawy humanizującej się sztuki Grottgera; tu wzrusza on po raz pierwszy glebę, w którą owocujące drzewo jego życia duchowego w kilka lat później upuści nasienie idealizmu. Tu staje się przedmiotem sztuki już nie jeździec i nie amazonka, w której kostyumie młody artysta przemycał dotychczas kobietę, ale człowiek jako wyraz i przedstawiciel momentów psychicznych — tu pobudką będzie nie ostroga, ale namiętność i miłość. Mimikę i typikę silnych poruszeń psychicznych, co prawda, artysta dopiero ledwie zaznacza. Ten świat ducha jest dla jego ręki czemś zupełnie obcem jeszcze i nowem. Dla tych motywów ani »najdroższy tatko«, ani Kossak, ni Adam wskazówek żadnych daćby nie byli mogli. Tu trzeba trochę doświadczenia życiowego.

Nieraz już zapłonął miłością. Z całą potęgą objął go szał miłosny przed rokiem niespełna po raz pierwszy. Ten jego stosunek do mieszczaneczki wiedeńskiej, Róży Ertl, wpłynął także znacząco na cały jego rozwój duchowy.

Ale od silnego uczucia do zdolności stworzenia jego artystycznego równoważnika — droga daleka. Wówczas notuje swe wrażenia jeszcze atramentem w dzienniczku, a nie ołówkiem w szkicowniku, dając słowu pierwszeństwo przed linią. Ten świat procesów psychicznych staje się po raz pierwszy problemem jego sztuki w tych niepokaźnych ilustracyjkach. Ale stanął by on zupełnie bezradny wobec tego zadania *ex propria diligentia*, to jest wobec wolnego przekładu na formy rysunkowe głównych scen dramatu stworzonego pod wpływem Kalderona i Grillparzera, gdyby nie miał dobrze wpamięci tak ważnego dlań teraz podręcznika stylistyki teatralnej i gdyby nie zaglądał co chwila do słowniczka fizognomiki scenicznej. Są też te ilustracye raczej jakby szkicami z premiery, niż artystycznie ujętemi ilustracyami tej poezyi

dramatycznej, w której ongi takie tryumfy odnosiła H. Modrzejewska. Nie mamy więc przed sobą na tych obrazkach rzeczywistych postaci z fabuły, nie mamy ani tego rodzeństwa, związanego miłością bardziej niż braterską, ani niezbędnej suivantki i koniecznego »ojcowskiego przyjaciela«, ale tylko aktorów i aktorki. Nie mamy ani drzew, ani gór, ani ścian i pował, tylko kulisy. Jedynie w winietce początkowej i końcowej, tak efektownie skontrastowanych, posługuje się artysta dawniejszymi nabytkami swego szkicownika, to jest wspomnianymi wyżej rysuneczkami zamków i ruin. Ci aktorowie na jego rysuneczkach stają z natury rzeczy twarzą do widza, a przemawiają nie tyle do współgrających, ile do parteru.

Musiał zatem młody rysownik zarzucić szyk przekątny swych poprzednich utworów, przeprowadzony konsekwentnie n. p. jeszcze na obrazku: »Napad szwedzki na wieś niemiecką«, wykonanym zaledwie o dwa lub trzy miesiące wcześniej w Śledziejowicach, i musiał pod wpływem momentów scenicznych przemienić całą kompozycyę skośną na frontalną. Sceny zbiorowe komponuje nawet zupełnie sceniczne w profilowym szeregu. Tak jest n. p. w obrazku do słów »Na zamek!« »Nie można!« (akt 4, scena 4). Z perspektywy, przeprowadzonej z uważną poprawnością, zdaje tu 18-letni artysta pierwszy egzamin publiczny. Na obrazkach do słów (akt 1, scena 1) »Na takim haku sto latby tu został« lub (akt 2, scena 2) »Co tak stoisz, jak ten w strachu do kulbaki kozak spięty?« widzimy wyraźne usiłowanie perspektywicznego rozwiązania wnętrza. I tak kładzie Grottger punkt widzenia zazwyczaj w sam środek obrazu, podnosząc konstrukcyę liniami perspektywicznemi tafli podłogi, belek stropowych, ram drzwi i okien w ścianach bocznych. Scena i teatr stają się odtąd podstawą jego kompozycyi wnętrza, zamkniętego w głębi zazwyczaj tylko ścianą, ustawioną równolegle do płaszczyzny obrazu. Ale to nie jest regułą: jest on teraz już w perspektywie tak pewnym siebie, że raz w scenie spotkania się Anny ze Stanisławem ryzykuje zamknięcie tła dwiema skośnemi płaszczyznami, tak, że kres obu stykających się ścian stanowi niejako pionową oś obrazu. Ta zdobycz techniczna jest płodną w następstwa. Dwie ściany, obie skośnie ustawione, staną mu się później zwykłym schematem kompozycyi wnętrza, powtórzą się trzy razy w »Warszawie«, nie mniej niż pięć razy w »Polonii«, dwukrotnie w »Lituanii« i w »Wojnie«.



66. ANNA SPOSTRZEGA STANISŁAWA. (AKT I, SCENA 6-A).

Odpowiedzialność za stroje polskie spada całkowicie na ówczesnego reżysera lwowskiego teatru i na starego Jana Maszkowskiego, na którego ry-

sunku piórkowym w muzeum Pawlikowskich we Lwowie, przedstawiającym staro-szlachecką scenę błogosławieństwa ślubnego, widzimy kostyumy identyczne. Oto znaczenie tych rysuneczków piórkowych podmalowanych delikatnie sepią, którą, cieniując silniej lub słabiej, traktuje jako surogat barw akwarelowych. Zwracam szczególną uwagę na ten proces techniczny. Widzimy, że ten »zawodowy rysownik« nawet gdy pracuje techniką monochromową, ustawicznie świat swój widzi w szacie barwnej.

Akcya psychiczna po raz pierwszy tematem sztuki, przejście od schematu przekątnego do kompozycyi frontalnej, pierwsze przedstawienie wnętrza i jego perspektywicznej konstrukcyi, zastąpienie wielobarwności cieniowaną monochromią — oto niepoślednie znaczenie ilustracyi do »Anny Oświęcimównej«. Jak na drobnostki, na pierwszy rzut oka tak niepokaźne, to chyba dosyć. Są one pierwszem ogniwem długiego łańcucha szkiców, scen i kompozycyi, wiążących się najściślej z dramatem, z teatrem i ze sceną. Wymienię ich tu kilka dla przykładu: dwa rysuneczki w posiadaniu p. Wł. Federowicza »Przed ślubem« i »Scena więzienna«, scena z więźniem na wielkiem »tableau« do schillerowskiego poematu »Würde der Frauen«, ilustracya z *Mussestunden* do bajki rumuńskiej »Pietra babului«, gdzie teatralność kombinuje się z słodką poezyą schwindowską, dwa pomysły do obrazu historycznego »Uprowadzenie Michała Anioła« i szkicowana kompozycya do »Galileusza«, pojęta zupełnie w wyższym stylu ówczesnego dramatu historyczno-filozoficznego w rodzaju »Uryela Akosty« Gutzkowa, a zredukowana później w pokaźnym drzeworycie waldheimowskich »Illustrierte Blätter« do kompozycyi jedno-postaciowej — i t. d.

W innych kompozycyach znowu, zwłaszcza od r. 1858 począwszy, urywana i kanciasta gestykulacya wcześniejszych utworów, powstałych pod wpływem mimiki teatralnej, ustępuje miejsca akcyi łagodniejszej i płynniejszej, jak gdyby niesionej falą muzykalnej melodyi.

Oba bardzo piękne obrazki do romansu, nader naiwnie utkanego na tle życia Władysława Warneńczyka, p. t. »Myrthe und Krone« w »Mussestunden« z r. 1862, rodzą się zupełnie z estetyki opery i mogłyby służyć, bez najmniejszej zmiany, jako ilustracye scen operowych, pierwsza do drugiego aktu »Lohengrina«, druga do trzeciego aktu »Tristana«. A weźmy np. drugi i czwarty (końcowy) obrazek ze »Szkoły szlachcica polskiego«, lub niewątpliwie współczesny jej obrazek z życia staroszlacheckiego, tak zwany »Mariaż«. Czy nie wychodzą one z nastrojów muzykalno-dramatycznych? Czy nie dopraszają się one formalnie o dźwięczną, łatwą, płynną, a tak melodyjnie bogatą muzykę Moniuszki? Nie są-że to jakby sceny ze »Strasznego Dworu«?

W październiku r. 1906 zmarła jedna z najsławniejszych artystek XIX-go wieku, Giulietta Ristori. Pełne pół wieku przedtem, w późnej jesieni 1856 r., zachwycała ona cały Wiedeń, entuzyazmowała także naszego artystę. Dziwny



67. PN. HORNUNG JAKO OFELIA OBRAZ OLEJNY.

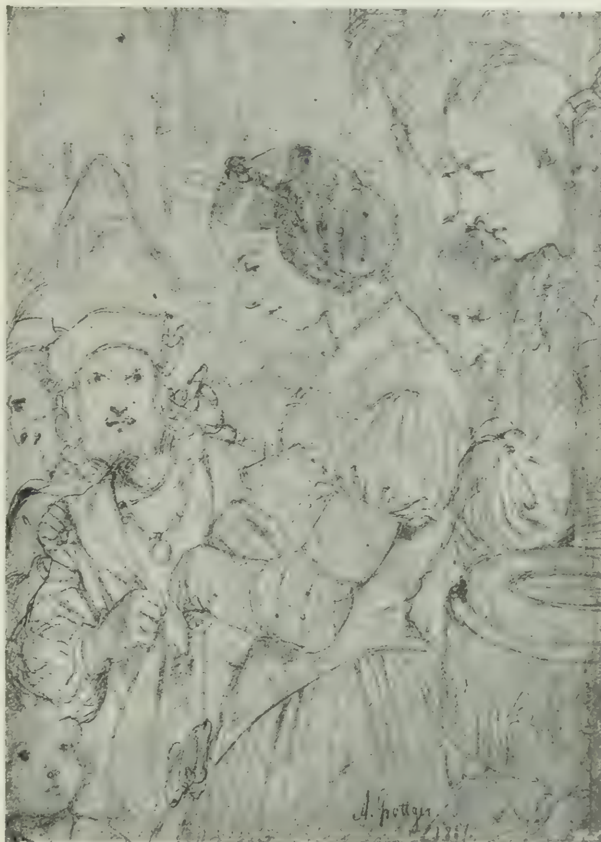
przypadek, że Grottger, jadąc do Wiednia, na stacyi w Oderbergu w imponująco pięknej nieznajomej podziwiał właśnie wielką artystkę, dodał jego entuzyastycznemu uwielbieniu pewnego osobistego pieprzyku. Szkicował jej portret kilkakrotnie — szkice te są we Lwowie własnością p. Wandy Młodnickiej. Bardzo możliwe, że zjawisko tej posągowo pięknej, a tak genialnej artystki i te szkice portretowe, dały pierwszy impuls do szeregu portretów kobiecych, przedstawianych jako bohaterki sławnych dramatów, do Małgorzat, Ofelii i t. d.

Jest we Lwowie szkic portretowy młodej kobiety z koła rodzinnego Grottgera, jako »Königin der Nacht« z mozartowskiego »Fletu czarodziejskiego«. Panienkę ze sfer mieszczaństwa wiedeńskiego, w której domu z Rafałem Maszkowskim często bywał, przedstawił dwukrotnie jako Gretchen (por. poniżej), znamy wreszcie rysunek i akwarelę, przedstawiające pannę Hornung jako Ofelię, a jest także taki sam portret olejny w prywatnem posiadaniu w Wiedniu. Widzimy zatem, że umysł jego jest przepełniony motywami scenicznymi, że one w tych latach liczą się do główniejszych bodźców jego fantazyi.

Spogląda artysta wówczas na świat cały, jakby z wyżyn »jaskółki«. Co więcej: Grottger, zdaje się, przelotnie myślał nawet próbować szczęścia jako p i s a r z d r a m a t y c z n y. Dowodu na to dostarczają listy hr. A. Pappenheima, pisane do artysty z Alby na wiosnę r. 1862. I tak czytamy w liście z 2 lutego 1862 r.: »Jak stoi sprawa z komedyą (Wie steht es mit dem Lustspiel?)«, a zaraz w następnym liście z 27 kwietnia. »Co słychać ze sztuką? Przyjęta, czy nie?« (»Was ist mit dem Stücke? Angenommen oder nicht?«) Stawiam tę kwestyę do dyskusyi. Z tonu tych zapytań nie można, sądzę, nic innego wywnioskować, jak, że nasz artysta miał i literackie pomysły i że rzeczywiście komedyę napisał i wystawić ją zamierzał. Będzie to tem prawdopodobniejszem, jeżeli sobie przypomnimy, że w jesieni r. 1866 w Porębie, do spółki z panem domu, Wincentym Bobrowskim, faktycznie napisał jednoaktówkę, w której grał rolę »śmiesznego starego profesora filozofii«. Zresztą kto miał szczęście i sposobność uważnego przeczytania zachowanych jeszcze listów Grottgera, zwłaszcza z ostatnich dwu lat życia, ten przyzna, że on posiadał w wyższym stopniu dar wypowiadania swych uczuć i myśli w wytwornej, literacko skończonej formie, w której się wprawił, będąc przez połowę roku 1864 (na swą zgubę) głównym redaktorem wychodzącego w Wiedniu tygodnika »Postęp«. Poznamy go także w latach 1861—4 jako poetę. Komedyjka owa zaginęła, ale przechowała się pamiątka inna, o wiele cenniejsza, bo artystyczna, wiążąca się jak najbliżej z tym teatrem amatorskim, granym w Porębie w listopadzie r. 1866. Poprawiając »Lituanię« i pracując nad »Wojną«, obliczoną wówczas jedynie na sześć czy siedem obrazów, znalazł czas i ochotę do zajęcia się jego urządzeniem. Nie tylko wybierał i układał sztuki, ale reżyserował i suflował, grał i tańczył, kostyumował i dekorował.

Z całej tej dekoracyi uratowały się dwie figury alegoryczne Talii i Melpomeny, przechowane obecnie w krakowskiem Muzeum Narodowem.

Na koniec jeszcze krótka analiza dwóch kompozycyi interesujących i ważnych, a wiążących się bezpośrednio z dramatem i teatrem. Motywy do obu czerpie artysta z goethowskiego »Fausta«. Główną osobą jest Małgorzata. Na wcześniejszej widzimy ją w chwili, gdy otoczona tłumem ciekawych, po nabożeństwie opuszcza kościół, na późniejszej przedstawił ją artysta modlącą się w kościele. Kompozycye te, odległe od siebie prawdopodobnie zaledwie o kilka miesięcy, reprezentują dwie fazy w rozwoju stosunku naszego artysty do teatru: pierwsza jest bardziej bezpośredniem oddaniem danej sceny z całą jej obrazowością teatralną, druga natomiast pogłębia psychologicznie motyw, zaczerpnięty z dramatu.



68. POWRÓT MAŁGORZATY Z KOŚCIOŁA. WIEDEŃ 1857
SZKIC OŁÓWKIEM.

Pierwsza kompozycya to rysunek o technice tak ostrej i precyzyjnej, iż wydaje się raczej pracą rylca na stali, niż ołówka na papierze. Na tle staroniemieckiej architektury, szczytów domów, smukłych, jak sosny, kominów i wieżyc, strzelistych jak topole — przesuwa się przed oczyma widza ku lewej stronie, po linii stromych schodów, wiodących z katedry na ulicę, ujmująca scena: Gretchen, dziewczę o szczupłej, filigranowej budowie ciała i rysach najwidoczniej portretowych, z główką wstydliwie schyloną zstępuje zwolna po schodach: niżej stoi Faust, (jedyna postać *en face* w tym profilowym pochodzie), śledzący pilnem okiem nadobną kochankę, którą Mefisto »wytyka palcem«; tuż za Małgorzatą schodzą po stopniach dwaj młodzieńcy z wyrazem dziwnego skupienia i współczucia. Wszystkie te postacie pokazuje nam Grottger tylko po pas, lub co najwięcej po kolana. Trochę

obojętny starzec i dziecko, wpatrzone bystremi oczkami w oblicze Małgorzaty, uzupełniają kompozycyę.

Techniką, ogólnem ujęciem, typem ciała niewieściego, motywem skromnie spuszczonej, a naprzód podanej główki — łączy się ten jasny, przejrzysty rysunek bezpośrednio ze współczesną wielką kompozycyą na temat szyllerowskiej »Würde der Frauen«.

Zbyteczną jest prawie i tu i tam sygnatura o spiczastych, stojących literach: »A Grottger 1857«.

Jak wspomniałem, brzmi w tej kompozycyi nuta osobista. Rysy obu młodzieńców, postępujących za Małgorzatą, są nam dobrze znane; daje tu artysta portret własny, a obok w tle portret Rafała Maszkowskiego. Przedstawiając siebie niejako w roli Walentyna, unika skrajnej charakterystyki, wyszlachetnia i wydelikaca rysy własne; piękne jego oko spoczywa na postaci Małgorzaty z wyrazem głębokiej i elegijnej rzewności, z całego profilu płynie jakaś przedziwna słodycz: widać, że ten młodzieniec nadal, przez całe życie sercem i wyłącznie sercem tylko kierować się będzie.

I Małgorzata jest portretem, a to panny Luisy, bohaterki współczesnego humorystycznego cyklu z przygodami studenckiemi obu przyjaciół, o którym zaraz będzie mowa. — Ten moment osobisty — aluzya zresztą bardzo wyraźna — nie czyni jednak tej kompozycyi żadnej estetycznej ujmy, a podnosi ją zarazem do znaczenia biograficznego dokumentu. — Od tej chwili będzie mu coraz bardziej dzienniczek zbędnym, forma artystyczna zacznie zastępować myśl logiczną. Jednakże nie zdołał tu jeszcze zlać motywu osobistego z fabułą w pewną wyższą całość, oba pierwiastki nie są jeszcze zupełnie stopione. Całość robi raczej wrażenie sceny kostyumowej, a charakterystyka Fausta wypada zbyt blado w porównaniu z postaciami, wyposażonemi w rysy portretowe.

Kompozycya druga »Małgorzaty w kościele«, jest luźnym szkicem, lotnym pomysłem, rzuconym widocznie w pośpiechu na kartkę szkicownika. Unikając portretów zdołał artysta łatwiej uczynić całość bardziej jednolitą. — Zapewne, tekstowi nie dorównał. Kompozycya ta, taka cicha i skromna, nie może być artystycznym równoważnikiem odnośnej sceny dramatu Goethego — jest to raczej jakby illustracya do innego »Fausta«, którego autorem mógłby być młody Szyller lub Körner: to bardziej Luiza z »Intrygi i miłości«, niż Gretchen z »Fausta«; niemasz tu ani demona-Mefista, ani groźniejszego jeszcze demona-miłości. Mefisto i Faust, ledwo naszkicowani, służą raczej tylko jako kontrasty psychiczne. Od tego ciemnego tła, w znaczeniu dosłownem i przenośnem, odcina się tem efektowniej poetyczna postać zamodlonego dziewczęcia. — Co prawda, odrzuca tutaj artysta zupełnie moment tragizmu — zaznaczając tylko ogólnie silne kontrasty: świetlne i psychiczne. — Wyłączył wszystko, co zbędnem, redukując całość jedynie do momentów, koniecznych dla rozwinięcia psychicznej sytuacyi.



69. MAŁGORZATA W KOŚCIELE WIEDEŃ 1857. SZKIC OŁÓWKIEM.

Możliwe, że artysta myślał wówczas przelotnie o całym szeregu ilustracyi do »Fausta«, o jakimś cyklu faustowskim, ale dowodów dalszych na to przypuszczenie nie mamy — a choć oba te dzieła tak bardzo między sobą się różnią, to przecież mają one — jak powiedziałem — dwie cechy wspólne: dążność do wydobycia pierwiastku psychicznego i przemienienie danego motywu dramatycznego na spokojną a duchowo pogłębioną sytuacyę. — Ten drugi rysunek ma, podobnie jak illustracye do dramatu mego stryja, niepoślednie znaczenie historyczne. Ta Małgorzata, modląca się w kościele, to pierwsza scena czysto nastrojowa Artura Grottgera — co prawda, pozycya malutka, ale niezbędna w tym szeregu danych, z których zesumują się cykle.

Jest przytem i w technice bardziej własną. Jej poprzedniczka bowiem stoi zupełnie pod wpływem Geigera, jest dziełem, w którem Grottger zostaje zupełnie pod suggestyą swego uwielbianego wówczas mistrza. W żadnem innem tak bardzo do niego i jego staroniemieckiej drzeworytniczej techniki się nie zbliżył. Wreszcie zwracam uwagę, że znany cykl kartonów Wihelma Kaulbacha do »Fausta«, jako pochodzący z roku 1859, jest od dwu do trzech lat późniejszym.

W sztuce Matejki pierwiastek fizyczny i duchowy wzajemnie się potęgują; obraz jego, to jakby ich iloczyn. Dość przypomnieć »Rejtana« lub »Bitwę grunwaldzką». Potęga fizyczna jest dla Matejki wykładnikiem zmysłowym potęgi duchowej. U Grottgera ma się rzecz wręcz przeciwnie: silne poruszenie fizyczne, a głęboki nastrój duchowy, oto momenty, które w jego sztuce prawie się wzajemnie wyłączają — w procesach duchowych jego obrazów odgrywa ciało ludzkie, pojęte jako mechanizm siły i energetyki fizycznej, rolę drugorzędną. Objawienie zewnętrzne tych ostatnich momentów jest dla jego celów artystycznych czemś zupełnie bezwartościowem i przy jego kombinacyach estetycznych nie wchodzi prawie w rachubę. Im obraz duchowo jest głębszy, tem będzie i spokojniejszym; na wielkich tworach Grottgera nikt nie przemawia i nie pyta — wśród ciszy zupełnej odgrywają się misterya jego nastrojów, a słowo staje się zbędne dla tego obcowania duchów: u niego mówią oczy, nie usta, a cisza tej atmosfery, nasyconej duchowym wyłącznie pierwiastkiem — oto tajemnica tego magnetycznego czaru, jaki ta poufna sztuka wywiera.

Rysunek drugi, powyżej omówiony, znajduje się w szkicowniku pana Władysława Fedorowicza w Oknie, tak cennym dla badacza rozwoju form i idei Grottgera. Tu spotykamy się z nim po raz pierwszy, będzie to więc najwłaściwsze miejsce dla obszerniejszej o nim wzmianki.

Jest to szkicownik podłużnego formatu, wysoki 23 cm., szeroki 31 cm. oprawiony w czarną tekturkę: zakupiony we Wiedniu (w śródmieściu u Johann Halls We. za cenę 1 fl. 26 ct) obejmuje on dzisiaj już tylko (nie licząc obu wewnętrznych okładek) 21 kart, obustronnie pokrytych, już to większymi rysunkami na całą stronicę, już też mniejszymi najróżnorodniejszymi szkicami i kilkoma zapiskami



70. PORTRET WŁASNY. SZKIC OŁÓWKIEM. WIEDEŃ 1857.

Co najmniej trzynaście kart jest wyciętych. — Ale nie wszystkie uważać trzeba za rozpierzchłe i stracone. Kilka z nich znajduje się w ręku szczęśliwego właściciela, posiadającego tyle innych skarbów ołówka, kredki i pędzla Grottgera.

Materyałem jest biały szorstki papier, przy końcu tylko są wszyte trzy kartony ciemniejsze i bardziej chropawe, tonowane w trzech barwach. Z jakich lat może on pochodzić? Na to pytanie dać odpowiedź jest równie łatwem jak bolesnem. Szkicownik ten bowiem (przykro to powiedzieć) jest jakby palimpsestem. Karty były przeważnie użyte: dwukrotnie, a jedna wykazuje nawet ślady co najmniej trzechkrotnego użycia. — Dziewięć dziesiątych wszystkich rysunków obecnych pochodzi dopiero z lat 1862—4. Granice te są absolutnie pewne; oznaczają je szkice do »Park« z r. 1862, do »Polonii« (1863), do olejnego obrazu »Przejście przez granicę« 1864, wreszcie szkice architektoniczne i rodzajowe z Wenecyi, gdzie bawił, jak wiadomo, z hr. Janoszem Pallfym w lipcu tegoż roku. Lecz zwierzał się w tym szkicowniku ze swych artystycznych pomysłów już od r. 1857, lub nawet 1856 począwszy. Jest tam szki

pieszego Czerkiesa, zwróconego twarzą do widza. Wolno go uważać przecież za pierwszy pomysł do olejnego obrazu z r. 1856, którego przedmiotem jest Czerkies, trzymający prawicą konia za uzdę (w zbiorach hr. Pappenheima). I większa połowa tych kart pokrywała się kolejno w tych wczesnych i późniejszych latach wiedeńskich pierwszymi rzutami, luźnymi pomysłami, lub bardziej wykończonymi szkicami. Wszystko prawie zaginęło bezpowrotnie, wszystko prawie zebrały zdmuchnięte przez autora okruszyny gumy. Był to prawdopodobnie pierwszy pamiętnik artystyczny z czasów dojrzalszego akademizmu wiedeńskiego 1856—7 i lirycznie nastrojonej gawędy szlacheckiej, jak »Szkoła szlachcica« 1858; miał go nawet może artysta ze sobą w owych dniach przełomowych pobytu w Monachium jesienią tego roku. Gdybyśmy wszystkie karty jeszcze mieli! Moglibyśmy z nim w ręku śledzić każdy krok owego »przejścia przez granicę«, oddzielającą realizm Grottgera od jego twórczości idealnej i subjektywnej (od r. 1858 począwszy).

Posługiwał się nim artysta rozmaicie, biorąc tę samą kartę raz na długość, potem znowu na wysokość, jak to widać z tego, że postacie zderzają się pod kątem prostym. W chwilach twórczego ferworu nie znajdywał nawet czasu na złowrogą operacyę »radyrką«, rzucając jakiś pomysł w odwrotnym kierunku poprzez szkic, o jakie pięć lub sześć lat dawniejszy. — Oto przykład charakterystyczny: dwa rysunki, jeden mniej więcej r. 1856 (wspomniany właśnie Czerkies), drugi zaś z r. 1864, a zatem z epoki wzniosłego idealizmu, krzyżują i przecinają się. W ten sposób zderzają się na kilku cm. kwadratowych najbardziej rozbieżne kontrasty jego sztuki!

Na 3 lata co najmniej przed ostatecznem ukształtowaniem wzniosłego bolu nad »ludzkością, tym rodem Kaina» w cyklu »Wojny«, nosił się artysta z pomysłem o nastroju pokrewnym; przedstawiony tu jest kapłan, stojący nocą w głębokiej zadumie wśród śpiących powstańców, otoczony z dwu stron kozłami bagnetów, symetrycznie ustawionymi. Tę kompozycyę, ostatecznie przecież niewykonaną, a należącą do cyklu »Bór«, rzucił dwukrotnie na karton. Drugi z tych szkiców przecina się ze wspomnianą postacią Czerkiesa, stojącego w kierunku odwrotnym, tak, że na jego bucie rysują się kontury głowy kapłana. Do tego szkicownika powrócę jeszcze, omawiając utwory z r. 1864, a zwłaszcza cykl szkiców do »Boru litewskiego«. Do tej epoki, wcześniejszej, specyalnie zaś do lat 1856—8 należą: na wewnętrznej tekturze okładki i na str. 1-ej, rysunki według manekina konnego, na str. 1 i 38 trzechkrotnie szkicowany portrecik profilowy (ku lewej) młodzieńca, prawdopodobnie Ostrowskiego, na str. 5 portrecik młodej niewiasty *en face* w kapeluszu i »Gretchen« w ko-



71. PORTRET AUSTRYACKIEGO JENERAŁA. SZKIC OŁÓWKIEM

ściele, na str. 33 kontur łba końskiego i osobno uździenice, na str. 37 (na poprzek) nader udatny portrecik jakiegoś jenerała austryackiego w pióropuszu, prawdopodobnie Gyulaja, w każdym razie nie Pappenheima (Nr. 71), na str. 38 i 39 zbroja rzymska, szkic husarza, dwie sceny z Czerkiesami i jakieś rachunki, wreszcie na końcowej okładce rękojeść i monogram SW, trzykrotnie powtórzony.

*
* *

Rozpatrzyliśmy dotychczas dwa czynniki, kształcące artyzm Grottgera w jego pierwszych latach wiedeńskich: sztukę wspóczesną i teatr. Kolej teraz na czynnik trzeci, na życie potoczne, o którem wspomniany już kilkakrotnie dzienniczek tyle szczegółów podaje. Nie wchodzę w nie zbyt dokładnie. Celem tych badań jest nie tyle życie Grottgera, ile raczej historya jego sztuki i psychy. Chcę dać tylko krótki szkic jego zapasów z trudnościami życia, by się tem dłużej zatrzymać przy dziełach, w których nad temi trudnościami tryumfuje. Dla objęcia i zrozumienia tego artysty, dla zjednania mu miłości, zbędnem jest zupełnie uderzanie w tkliwą i ckliwą strunę współczucia; on sam jej dźwięków nie lubi, a wśród ciężkich zawodów, wśród dojmującego niedostatku nie usłyszymy od niego nigdy ani słowa skargi. Za młodu już wprawia się w sztukę milczącego cierpienia. Jak wspomniałem, warunki jego egzystencyi we Wiedniu zaraz od pierwszych tygodni były bardzo trudne. Te kilkadziesiąt guldenów ze stypendyum (uszczuplone prócz tego kwotą 20 złr., posłanych bratu »Jarosiowi« wojskowemu, stojącemu załogą w Oświęcimie), rozeszły się na pierwsze konieczne wydatki i sprawunki. Wnet już widzi się zniewolonym do robienia »różnych doświadczeń« i do odzwyczajenia się od śniadania; myśli nawet o tem, czyby nie zażywać tabaczki, gdy mu głód dokuczy. Pali namiętnie, szkodząc przez to bardzo wątłemu organizmowi. »Ilekroć, zmorzony gło»dem, zapalę centowe cygaro, czuję wyraźnie, że gorycz, osiadająca na pod»niebieniu, gasi głód i tym sposobem mnie syci, podczas gdy, kupiwszy za »centa chleba, nie tylkobym się nie najadł, alebym, owszem, podniecił tylko »apetyt«. Ale wnet i cencika na cygarko zabraknie. Wtedy, »głodny, jak pies«, »chodzi, jak struty«, decyduje się zastawić zegarek, sprzedać spinkę, pierścionek, ręczniki, najstarsze ubrania; pójdą nawet skrypta i rysunki za dziesięć centów na makulaturę!

Nie dość na tem! Zima roku 1855 była wyjątkowo ostra, »wiatr ciął, jak rózgą«. Niema czem zapalić, zimno mu, »jak sto dyabłów«, woda w pokoju w lód się ścina. By w domu wytrzymać, trzeba mu się odziać w łatane po kilkakroć futerko; co gorsza, pracować niepodobna, bo biedne, popuchłe, odmrożone, popękane ręce ołówka utrzymać nie mogą!

A pomocy znikąd! Stypendyum tak skromne, wystarczać będzie na pierwszą połowę miesiąca, polecenia do p. hrabiny P., do ks. Schwarzenbergowej i do hr. Thuna przynoszą mu raczej same odmowy lub nawet upoko-

rzenia, a o kupców lub prywatnych nabywców na obrazy tak trudno! Do tych plag głodu i zimna dołącza się trzecia: młodość i świat. »Ja o świecie zapomnieć nie mogę, ale on o mnie zapomina«. Innym zupełnie okazał się dla Artura Grottgera Wiedeń od tego, o którym żartuje Szyler, że tam codzień jest niedziela i pieczeń ustawicznie na rożnie się kręci. A przecież przebył i przecierpiał to wszystko bez goryczy, bez żalu, z dziwną, rzewną dobrocią w sercu. Gdy, trzęsąc się od mrozu i nie mając za co kupić sobie świeczki, o zmroku już kładzie się do łóżka, zasypia z pocieszeniem na ustach, z myślą o najdroższej rodzinie! »Żeby też oni wiedzieli, jak ja bieduję«. Ale tego nie wiedzieli, bo im o tem nie donosił i »Mamci« się nie poskarżył, żeby jej, żyjącej i tak w nader ciężkich warunkach, smutku nie przysparzać.

Nad wszystkiemi temi przeciwnościami zapanowały ostatecznie zwycięzko: charakter, energia życiowa, humor i optymizm.

Uchwycenie w Grottgerze samego choćby tylko zjawiska życiowego i typu duchowego, poniekąd poza artystą i twórcą, byłoby już zadaniem ponętnem i ważnem, bo kontury tej pięknej postaci i cały jej podkład etyczny, biorąc to słowo w szerszem i wyższem znaczeniu, składają się na jeden z najwyrazistszych, najodrębniejszych, a najbardziej pociągających profilów, jakie w całym zbiorze medali polskich XIX wieku napotkać możemy.

Jako zjawisko życiowe opływa on formalnie w bogactwo rzadkich a żywych rysów duchowych. Cieniutka tylko błonka soczewki przedziela jego psychę od świata zewnętrznego, a raczej go z nim łączy. Dla tego artysty życie nie jest martwym głazem z drzemiącą wewnątrz i ukrytą pięknością, którąby sobie długą i mozolną pracą dłuta zdobywać musiał, nie jest zatem i sztuka jego, w tej fazie przynajmniej, owocem samotności, długiego dumania, myśli wątpiącej, odwróconej od świata, a wpijającej się w siebie lub wahającej się rozwagi.

Jak motyl, fruwa on nad zieleniejącem dopiero drzewem żywota i jego pierwszymi pęczami; wnet będzie pił, jak pszczółka, słodycz z promieniejących kwiatów. Popłynie chyżą falą żywota, a gibkim, elastycznym skokiem przesadzi niejedną przepaść.

Ludziom i życiu odda się on w tej fazie cały, zupełnie i bez reszty. Te lata, aż do roku 1863 mniej więcej, to epoka jego największej ekspanzyi życiowej.

Łączy on się z ludźmi tysiącznemi nićmi sympatyi, zażyłości, szacunku, przyjaźni, miłości aż do uwielbienia i entuzyazmu. Ma niezwykły dar rozmiłowania się w drugiej istocie, jakąś lubieżną prawie chęć złączenia, zbratania, zespolenia się z jej duchem, oddania, prawie że poddania się. On jest mistrzem i wirtuozem altruizmu. A uszlachetniając prozę potocznego życia i podnosząc ją do wyżyn poezyi, nie poprzestaje na obserwacyi objektywnej, nie szkicuje i nie bada tylko, ale podziwia, kocha i entuzyazmuje się.

Kocha i uwielbia! Danem mu jest wyłączyć ducha z materyi stosunków

socyalnych, zatrzeć różnicę stanu i wieku, widzieć w każdym serce tylko, odzywać się i do starszych, i do wysoko postawionych nawet, drobnemi słówkami, pieszczotkami i żarcikami, łączyć wszystkich zaczarowanym kołem swych uczuć.

Ileż szczerego uczucia, ile tkliwych słów znajduje on dla swoich przyjaciół! Ile upominków artystycznych rozda pomiędzy nich, a wyjeżdżając po dłuższej gościnie na wsi, zostawi nawet malutkiemu synkowi gospodarza nielada rysunek na pamiątkę. Jak familiaryzuje ich nazwiska, tworząc sobie Stachów, Papciów, Grabców i Leopolitów. »To anioł, nie dziewczyna« woła po pierwszej dłuższej rozmowie z panną Różą Ertlówną, córką restauratora »zum Kaiser von Oesterreich«, rozpływa się nad wdziękami »ubóstwianej« lub »prześlicznej« Róży — twarz, ujrzaną na ulicy, nazwie »cudownie piękną« — »aniołem, nie człowiekiem« mieni także Pappenheima.

O zachwytach nad »boską, niezgłębioną Ristori«, »nad tym meteorem, nad tą pięknością szlachetną, cichą, smętną, niezalotną, połączoną z geniuszem niebiańskim«, była już mowa powyżej.

Każdy przedmiot nawet ma dla niego stronę dodatnią i uprzejmą, a przymiotnik pochlebny, *epitheton ornans*, jest w jego pojęciu czemś, łączącem się z danym przedmiotem tak ściśle, jak barwa lub ciężar gatunkowy.

Pokoik, najęty za kilka guldenów, jest »jak pieścidełko«, kapelusz »bardzo piękny«, parasol »bardzo ładny«, książki, kupione za kilka centów, wydają mu się doskonałe, a warto czytać, jakimi przymiotnikami garniruje »rozbratel z kartofelkami«, na który sobie nie bez wyrzutów sumienia w pewnych dniach miesiąca pozwoli. A gdy młody i rozrzutny trochę oficer angielskiego sztabu, Saint-Claire, któremu, dzięki pośrednictwu p. Micewskiego, udzielał lekcyi rysunku, przez kilka dni przed wyjazdem na wojnę krymską w marcu 1855, weźmie go za towarzysza i suto podejmie, to niema końca notatkom o doskonałem winie, wybornych cygarach i »najwyborniejszych i najpyszniejszych« potrawach.

Ale taka gratka rzadko się trafiała, a on nigdy jej nie szukał.

Natomiast daje ostatni grosz, by usłyszeć piękną muzykę, wystaje godzinami przy kasie, by dostać za kilkadziesiąt centów miejsce na galeryi opery, a tam, stojąc, słuchał z uniesieniem, »choć pot lał się ciurkiem«; mieszkając od marca do lipca 1855 wspólnie ze wspomnianym śpiewakiem Kalischem, najmuje sobie z nim »do spółki« fortepian i chodzi na koncerty, jest na koncercie Kallaya, który codziennie prawie u niego gra i śpiewa, nie znajduje słów zachwytu nad »Cyrulikiem Sewilskim«, a w styczniu roku 1856 bierze nawet »lekcye muzyczne«.

W domu i w biliotekach publicznych dużo czytuje: Dumasa »El Salwador«, »Olympia de Clèves« (doskonały kawałek), »Wernyhorę« (cudny!), Sue'go »Marquis von Alf«, »Marquis de Teables«, »Dziady«, Lamartine'a, Pitavala (prawdopodobnie »Berühmte Rechtsfälle«) i Kniggego »Umgang mit Menschen«.

Z prac historycznych wymienia Rottecka, Beckera: Historyę wojny 30-letniej i artykuły z »Konversationslexikonu«; wreszcie nabywa »u grajzlera, gdzie kupuje kiełbaski« za 50 centów kilka roczników »Theaterzeitung«, w której odnajduje »mnóstwo ślicznych i doskonałych kawałków«.

Zaznajamia się lub odnawia znajomość z licznymi młodymi ludźmi, bawiącymi wówczas we Wiedniu. Prócz Micewskiego z Tuczęp, hr. Emila Potockiego, Larysza Niedzielskiego ze Śledziejowic i hr. Wincentego Bobrowskiego z Poręby, których najczęściej i ze szczególną sympatyą wymienia, znajdujemy w dzienniczku jeszcze nazwiska Leszczyńskiego, Kasznicy, późniejszego profesora uniwersytetu lwowskiego (stosunek jego przyjacielski z historykami: Tadeuszem Wojciechowskim i Ludwikiem Kubalą datuje dopiero od r. 1859), A. Gorajskiego i br. Heydla, »którego stryj służył z mym kochanym Tatuńciem w tym samym pułku«, bywa u hr. Jana Zamojskiego — jest tam także na święconem, gdzie poznaje młodych Zaleskich, u hr. Kabogowej, a najczęściej u panny Brzozkiej, której, jak wspomniałem, ofiarowuje, zachwycony jej »prześliczną« grą, akwarelową ilustracyę do »Reduty Ordona«.

Ważniejsze są jego stosunki z artystami.

Data 1850—60, w których szereg wysoce utalentowanych młodzieńców oddawał się studyom artystycznym w akademiach zagranicznych, są dla dziejów naszej kultury pierwszorzędnej wagi. Będziemy — niebawem już może — badać te lata w szczegółach, będziemy tych młodych adeptów sztuki grupować i indywidualizować, łączyć i dzielić, i niejeden świstek, niejedna kartka, wydarta ongi ze szkicownika, a teraz wydobyta na światło dzienne, stanie nam się ważnym dokumentem. Jest to grupa ludzi, pochodzących przeważnie ze Lwowa i wschodniej Galicyi, a do niej liczy się przecież i Artur Grottger, będący niewątpliwie pierwszym geniuszem, jakiego ta część Polski wydała. Mimowoli nasuwa się nam porównanie między tą grupą młodzieńców a filaretami i filomatami wileńskimi; te lata studyów wiedeńskich, monachijskich i paryskich układają się same przez się w pewną paralellę z wielkimi latami Akademii wileńskiej. Jesteśmy poniekąd w prawie mówić o kolegach Artura Grottgera jako o drugiem pokoleniu Promienistych, lub przynajmniej przyjaźnią jego opromienionych.

Niestety ani czas, ani rozmiary tej książki nie pozwalają wchodzić tu bardzo w szczegóły. Wyłączając na razie Jana Matejkę, poprzestanę na wymienieniu kilku najgłówniejszych. Są nimi: bracia Maszkowscy, rzeźbiarz Parys Filippi, muzyk, a później malarz Kałay, b. dyrektor szkoły przemysłowej w Kołomyi, żyjący obecnie w Krakowie, sławny portrecista Horowitz, Karol Młodnicki, Daniel Penther, Leopold Loeffler-Radymno, Tytus Maleszewski, Andrzej Grabowski (Grabiec), Wilhelm Leopolski (Leopolita), Aleksander Kotsis i Leon Ostrowski.

Trafną sylwetę Leona Ostrowskiego, podał Kantecki. Idealista, marzyciel i filozof, gubiący się w abstrakcyach, człowiek wysoce wykształcony i o duszy

szlachetnej, skromny i cichy, wywarł znaczny wpływ, jeżeli może nie na życie i sztukę, to przynajmniej na kierunek myśli Grottgera. Przy wyższych zdolnościach artystycznych, brakło mu zupełnie intenzywności. Więcej myślał, niż tworzył, a prace jego są owocem długiej, mozolnej, flegmatycznej medytacyi. Głównem jego dziełem to »Rada wojenna w amerykańskiej wojnie o niepodległość«, obraz znacznych rozmiarów z 20 mniej więcej postaciami naturalnej wielkości, siedzącemi dokoła długiego stołu, między tymi portrety Kościuszki, Pułaskiego, Washingtona i t. d. Obraz ten znajduje się obecnie w Muzeum narodowem w Rapperswylu. Drugie jego główne dzieło: malowidła i obrazy w kościele w Hałuszczyńcach powiatu skałackiego, nie jest mi jeszcze znane. Znam natomiast szereg jego szkiców, między nimi kilka do obrazu »Król Lir z Kordelią«, zostających pod bardzo silnym wpływem Grottgera. Kordelia zwłaszcza, to jakby powtórzenie lub wzór jednej z trzech symbolicznych niewiast na rysunku Grottgera do »Würde der Frauen«.



72. LEON OSTROWSKI: ŚW. MARCIN. SZKIC OŁÓWKIEM.

W szkicowniku Grottgera, cennej własności p. Michała Sozańskiego, znajdują się 2 ryciny do kompozycyi ołtarzowych: Św. M a r c i n i Św. A n n a.

Nie są to atoli dzieła Grottgera, za jakie ogólnie uchodzą, ale szkice ręki Ostrowskiego. Sam czytelnik osądzi najlepiej, jak blizko ich formy się schodzą! Ilustrują one też doskonale w p ł y w n a z a r e n i z m u w i e d e ń s k i e g o, grawitującego ku sztuce rodzajowej, na sztukę religijną uprawianą w owem kole artystów polskich, których duszą i punktem centralnym był Artur Grottger.

Inne szkice Ostrowskiego, olejne zwłaszcza, i portrecik *en grisaille* siostry jego, p. M. (w jej posiadaniu we Lwowie), pokazują go nam nie tyle jako ucznia szkoły malarskiej w stolicy monarchii, gdzie zresztą nie do Akademii, lecz do politechniki uczęszczał, ale raczej jako podlegającego zupełnie wpływom Wilhelma Kaulbacha, u którego wraz ze zmarłą przed kilku laty siostrą, dłuższy czas się uczył. W posiadaniu licznej bardzo rodziny ma się nawet znajdować własnoręczny rysunek Kaulbacha, darowany uczniowi na pamiątkę.

Leon, urodzony około 1832 r., zmarły 1875 r. lub 1876, był najstarszym

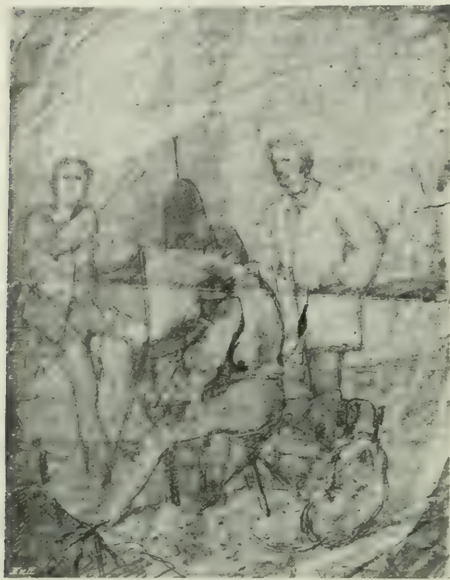


73. LEON OSTROWSKI: DWA SZKICE OŁÓWKOWE DO ŚW. ANNY. WIEDEŃ 1855—7.

z 16 rodzeństwa, a rzeźbiarz Ostrowski, autor »Polonii« w Muzeum Narodowem w Krakowie, i syn tegoż, utalentowany rzeźbiarz Stanisław, żyjący obecnie w Paryżu, należą do tej samej rodziny, są bowiem potomkami jego stryja, złotnika lwowskiego.

O wszystkich tych malarzach powyżej wymienionych, znajdują się liczne wzmianki w dzienniczku Artura, najczęstsze o Leonie (Ostrowskim) i Marcelim (Maszkowskim). Ale wymienia on jeszcze kilka innych, tak Dembowskiego i Tabińskiego, którzy obaj umierają we Wiedniu w lipcu roku 1855 — dalej Kwiatkowskiego, nauczyciela z Tarnowa, przybyłego do Wiednia dla kształcenia się w sztuce i bardzo mało uzdolnionego Dziewońskiego, który »z biedy musi u fotografa kolorować«, a w roku 1894 żył jeszcze jako nauczyciel rysunków przy szkole średniej w Jarosławiu (A. Nr. 1118), wreszcie Macholda, przyjaciela i nauczyciela »Leona« (Ostrowskiego). — Leon Ostrowski i Rafał Maszkowski to najlepsi, najserdeczniejsi przyjaciele artysty, w tych pierwszych latach wiedeńskich. Uwiecznił Grottger ten piękny związek przyja-

cielski na zgrabnym rysuneczku (Nr. 74), pochodzącym wedle wszelkiego prawdopodobieństwa z r. 1857, a choć na pozór niepokaźnym, przecież nie pozbawionym większego znaczenia dla jego rozwoju artystycznego. Jest to bowiem jego najwcześniejsza grupa portretowa. Dla poznania ogromnego postępu w przedstawieniu tego problemu wystarczy zestawić ten rysunek z akwarelowym, zbiorowym portretem jego ciotki, hr. Zabielskiej, z trojgiem dzieci, o którym wyżej wspomniałem.



74. A. GROTTGER, RAFAŁ MASZKOWSKI I LEON OSTROWSKI.

Z innymi przyjaciółmi-artystami utrzymywał Grottger pilną korespondencyę, n. p. z młodym Suchodolskim, synem Januarego, i z Maleszewskim.

Z pomiędzy tych, którzy byli mu najbliżsi sercem i umysłem, pozostał był w kraju właściwie tylko Stanisław hr. Tarnowski ze Śniatynki; dziś jeszcze nie czas podnosić, czem on był dla serca, umysłu i całego życia Grottgera. Jakiekolwiek te losy życia Grottgera były, nie frasujmy się nimi. — Nie były najgorsze, skoro mu dały takich przyjaciół i pozwoliły mu do trzydziestego roku życia pierwszorzędnych arcydzieł dokonać.

Ten pobieżny przegląd przyjaciół artysty rzuca pogodny promień słonecznego światła, na tę epokę, tak nam blizką, a tak bogatą w ludzi zdolnych do entuzyazmu, ludzi o gorącem sercu i zdrowym altruizmie. — Znaczna część dzieł Grottgera wyrasta formalnie z tych blizkich stosunków osobistych. — Twórczość jego wygrzewa się i dojrzewa w cieple wspólności duchowej, inspiruje się myślą przyjaciela lub myślą o nim, łączy się z jego życiem i domem. Dzieła te powstają poniekąd z adresem dedykacyjnym, jak sztychy XVIII wieku, tylko nie wręcza ich artysta możnemu mecenasowi z głębokim ukłonem, ale przyjacielowi z gorącym uściskiem dłoni.

Stąd też to dziwne wrażenie, jakie jego dzieła wywołują. Gdy wchodzę do pokoju, w którym one są rozwieszone, czuję i widzę coś więcej, niż obrazy, rysunki, niż dzieła sztuki tylko — wszystko się zwiera w jakieś magiczne koło przyjaźni i miłości, do którego widz bezwiednie wstępuje.

Ten poufny i okolicznościowy pierwiastek tylu dzieł Artura Grottgera wpływa także znamiennie na ich dalsze losy. Trzy czwarte, co najmniej, całej spuścizny artystycznej Grottgera przechowały się w posiadaniu prywatnem

jego bliższych i dalszych przyjaciół i osoby, jeszcze bliższymi węzłami z nim związanej. Gdyby nie zbiory pani Młodnickiej, Stanisława Tarnowskiego w Śniatynce, hr. Aleksandra (a obecnie hr. Zygfryda) Pappenheima w Iszka Szent Györgyi, Wład. Fedorowicza w Oknie, Laryszów Niedzielskich w Śledziejowicach, Dzieduszyckich-Pawlikowskich w Krakowie, Konopków (dawniej w Mogilanach, a obecnie w Krakowie), Dzieduszyckich we Lwowie, Marcelego Krajewskiego w Paryżu, Maszkowskich-Skibińskich we Lwowie i t. d. — stałyby przed naszemi oczyma jego cykle bez związku i łącznika, jak głazy, rozsiane na polu ręką przypadku, jak wieżyce bez łączących je murów, sterczące nad ruinami miasta.

Szczegóły o jego przyjaciołach z lat wiedeńskich, jak i o smutnych jego ówczesnych losach, czerpiemy wyłącznie prawie z codziennych zapisków w dzienniczku. Gdyby nie one, nicbyśmy o tych przejściach i zawodach nie wiedzieli, nie odbiły się one bowiem zupełnie w jego sztuce. Wręcz przeciwnie: wnioskując jedynie z dzieł odnośnych, musielibyśmy wyobrazić sobie życie Grottgera jako pasmo dni pogodnych i szczęśliwych.



75. PORTRECIK WŁASNY. WIEDEŃ 1855/6.

Z życiem zewnętrznem i codziennem złączy się sztuka Grottgera najpierw przez uśmiech, a ołówek jego będzie reagował najpierw tylko na wrażenia wesołe. Humor, szczęśliwy, młodzieńczy humor okrasi te ciężkie lata artyście. Wyprawiając »breweryę« i »śmiejąc się do rozpuku« połknie on łatwiej niejedną gorzką łzę. Do artystycznego przedstawienia dojrzewają wówczas dopiero te strony życia, dające się ująć w ramy farsy. Tylko konkretne zjawisko życiowe będzie przedmiotem odnośnego szkicu, a ta konkretność wystąpi jedynie w humorystycznem zabarwieniu.

Motyw humorystyczny, związany z pewną akcyą, zjawi się wprawdzie o jakie 2—3 lat później, będzie zatem objawem sztuki już dojrzalszej. Teraz zaś zaczyna Grottger swe ekskursy humorystyczne od luźnych typów, nie łączących się z żadną akcyą, anegdotą lub fabułą, odnośne rysuneczki będą miały zatem znamię komizmu charakterystycznego; komizm sytuacyjny zjawi się dopiero później.

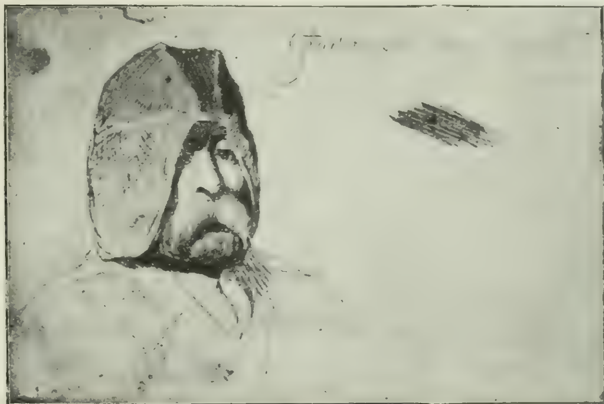


76. ZE SZKICOWNIKA P. SOZAŃSKIEGO.

Tę wcześniejszą fazę reprezentują rysuneczki szkicownika nader skromnych rozmiarów (15 cm., na 8 cm.) liczącego 37 karteczek, obecnie własności p. Michała Sozańskiego artysty-malarza we Lwowie; nabył on go po rzeźbiarzu Parysie Filippim, żyjącym wówczas, jak wspomniałem, w bliskiej zażyłości z naszym artystą, którego pamięć uczcił pięknym pomnikiem w kościele Dominikańskim we Lwowie. Szkicownik ten pochodzi, zdaniem mojem, z lat 1854 do 1856; wskazuje na tak wczesną datę początkową twarde, równoległe kreskowanie, jakoby grabiami po piasku, i pewna jeszcze sztywność w rysunku rąk, ramion, nóg, a zwłaszcza stóp, podobnych raczej do bucików, naciągniętych na drewna manekinów, widywanych na drugorzędnych wystawach krawieckich. Za tem, że artysta tym szkicownikiem posługiwał się już we Lwowie w r. 1854, przemawiają prócz tego liczne inne względy, jak np. lwowskie typy brukowe i różne motywy rodzajowe. Niemieckie napisy na widokach ulic i inne szczegóły każą dalszą i znaczniejszą część tych rysunków odnieść do pierwszego i drugiego roku, spędzonego w Wiedniu, a zatem do lat 1855 i 1856.

Mamy tu wprawdzie także kilka scen rodzajowych, jak: saneczki pomykające chyżo po śnieżystej pustyni z nader szczęśliwie uchwyconym profilem matki artysty, dobry profilowy szkic dziarskiego i przystojnego młodzieńca, wiozącego dwie panie, otulone w włóczkowe chustki (Nr. 76), dalej trzech żydowskich muzykantów, grających na skrzypcach, basetli i tamborynie, wresz-

cie »Mordka Halperna w Krzywczycach«. Poza tem zapełniają resztę kartek same już tylko rysuneczki portretowe, pomiędzy nimi niektóre wprost świetne, ilustrujące doskonale ów powolny proces przeradzania się objektywnego portreciku w szkic humorystyczny, a następnie w karykaturę. Spotykamy się tutaj najpierw z kołem blizkich znajomych, najczęściej (aż dziesięć razy na siedmiu karteczkach) z lewym profilem twarzy lub całej postaci jakiegoś młodzieńca o miękkich liniach twarzy, okrągłej czaszce, skośnej linii czoła i nosa i silnie wstecz odskakującej szczęce dolnej, z małą kozią bródką. Ten młodzieniec ze swym łagodnym, miłym, inteligentnym wyrazem twarzy, to przyjaciel od serca, Rafał Maszkowski. Bardzo zabawnym jest widok metamorfozy, dokonywującej się we Wiedniu na tym młodzieńcu: na pierwszych obrazkach widzimy go jeszcze w prowincyonalnym długim burnusie i w czapeczce z daszkiem, na ostatnich zaś w całej wspaniałości taniego wiedeńskiego szyku. Rafała wymienia Artur w swym dzienniczku wiedeńskim po raz pierwszy 5-go lipca 1855, skąd dalszy wniosek, że rysuneczki się ciągną przez cały rok 1855, a prawdopodobnie i przez następny.



77. KARYKATURA RZEŹBIARZA I MALARZA GŁUCHOWSKIEGO. WIEDEŃ 1855/6.

Najsilniej i najpoważniej charakteryzowaną jest głowa mężczyzny o wielkiej dolnej szczęce, krótko strzyżonej brodzie, i silnym wąsie, w czapicy myśliwskiej z brzegami odgiętymi w dół na uszy i policzki; tu pokrywa koszta humorystyki tylko napis: »Głuchowski der Rebell«. Portretowany jest prawdopodobnie identycznym z owym rzeźbiarzem Głuchowskim, później osiadłym w Kołomyi, który, bawiąc w jesieni r. 1866 u hr. Bobrowskich w Porębie, dostał przemijającego zresztą napadu szału. Wymienię dalej głowę na wprost młodzieńca w czapce rosyjskiej, o szczupłej, delikatnej, schorzałej twarzy, z podpisem »Fefefelce« (widocznie jąkały) i profilową główkę mężczyzny około piędziesięcioletniego o wyrazie sytym, zadowolonym a rozumnym, w którym moi pamiętnicy widzą niejakiego obywatela Supińskiego, ponoś blizkiego krewnego słynnego ekonomisty. W tych trzech szkicach humor przebija się chyba w podpisach.

Ale już główka eleganta w średnim wieku, w »cwikierze«, ze spuszczonemi oczyma, traktowaną jest z swobodnym, uprzejmym, wykwintnym prawie humorem, a dalsze figurki stają się mimowolnemi karykaturami, tak np. ów



78. KARYKATURA »SIEMASZA« I PROFIL R. MASZKOWSKIEGO. WIEDEŃ 1855/6.

młody mężczyzna z wąsikiem i kozią bródką w cylindrze, z rękoma w kieszeniach zbyt długiego futra, prawdopodobnie Leon Chrzanowski (z podpisem »Jaśnie Wielmożny Pan«). Zupełnie zasłużenie padają ofiarą zamierzonej karykatury ów utracyusz i karciarz »Siemasz« (Nr. 78), i ów »literat, malarz, dureń etc.«, antypatyczny fanfaron i lichego gatunku Papkin (Nr. 79), jako też liczne drugorzędne eleganty i »facety« z Galicyi, szukający »renomy« jako wiedeńskie brukotłuki. — Nie dziw, że tacy nie przyczyniali się zbytnio do poprawienia nieszczególnej opinii, jakiej Polacy wówczas we Wiedniu używali, co Grottger zaraz w kilka dni po przyjeździe (dnia 8 stycznia 1855) konstatuje, postanawiając należeć do tych niewielu, »którzy sławę Polaków we Wiedniu chcą poprawić. Boże dopomóż mi w tym zamiarze!«

Interesują dalej trafnie uchwycone postacie dwóch znanych maniaków lwowskich t. zw. »Strabancera«, siedzącego po turecku na ziemi, i ochraniającego oburącz swój »szklanny brzuch« i nieszkodliwego, a bardzo dowcipnego błazna ulicznego, nazwiskiem Baron, z dopiskiem »Pan Baron lwowski, skropigłowiem«. Ta nizka, krępa, dziwacznie ubrana postać, dwukrotnie tu nader szczęśliwie z tyłu uchwycona, przypomina kompozycyą żywo ową przyjacielską karykaturę państwa Jakubowiczów, robioną w listopadzie 1858 w Monachium z dopiskiem: »Jak błoto, to paskiem tak suknię podnoszę« (obecnie u p. Kazimierza Przybysławskiego w Uniżu).

Są tu też i dwa autoportreciki jeden tylko konturowy, drugi szkicowany dokładniej, rzecz dziwna, oba profilowe jeszcze i to zwrócone ku lewej, jak ów w posiadaniu hr. L. Pinińskiego, wcześniejszy o jakie lat trzy do czterech.

Kto zdoła się oprzeć sile komicznej i potężnej suggestyi tego szkicu? (Nr. 75). Na obliczu każdego, ktokolwiek go ogląda, uśmiech wesoły mimowoli zaigrać musi. — Jaki to postęp w porównaniu z wymienionym autoportretem ołówkowym (u hr. Pinińskiego), ile tu już swobody, ile już biegłości w poddaniu fizyonomii chwilowemu nastrojowi — a tam widzimy jeszcze bojaźliwe szukanie rysów podobieństwa, recytowanych ołówkiem z martwą i nieco »za-

cukaną« biegłością gimnazyasty, lękającego się odstąpić choćby na włos od dobrze wyuczonego tekstu.

Nie zawsze będzie u niego śmiech objawem naturalnym szczerej wesołości; w latach późniejszych zwłaszcza, będzie on mu nieraz gościem wprost niepożądanym, a natrętnym. W ostatnich latach życia zachodzi się artysta czasem śmiechem nerwowym i jakby niezdrowym. Nieraz wśród smutku i tęsknoty, wśród zgryzot i obaw o jutro porwie go nagle jakiś wybuch szalonej wesołości; przyzna się doń Grottger w liście z niechęcią, ze wstydem prawie jakby do jakiegoś objawu patologicznego, silniejszego od jego woli, uniewinniając i tłómacząc się tem, że »ma na gębie einen Lachmuskel (list do narzeczonej z listopada 1866)«. Ale teraz śmieje się artysta jeszcze szczerze i na głos. Rzadko kiedy też uchwycił z taką trafnością tę czysto fizyczną, prawie że surową funkcyę tego mięśnia, jak na tym zaśmianym autoportreciku.

Zestawmy w myśli z tym Grottgerem chichoczącym na głos jego autoportret z roku 1863 z tym niesamowitym wzrokiem, przenikającym nas do samych głębi uczucia!

Jakaż metempsychoza musiała się dokonać w głębi tego człowieka, zanim bolem i pracą, życiem i duchem wyszlachetniał do tych rysów i do tej postawy!

Tak! Ale, żeby taki proces metempsychozy mógł się dokonać, musiała ta psyche przedtem dawno już istnieć — i choćby z tego względu warto ją poznać w tej jej fazie pierwszej i wstępnej, kiedy z młodzieńczej nieświadomości przebudza się z uśmiechem na ustach.

W bogatym zbiorze dzieł sztuki, pozostałych w Krakowie po ś. p. Ksawerym Masłowskim, znajdował się szereg cennych dzieł Artura, przeważnie młodzieńczych: spis, drukowany w roku 1870 w Krakowie wymienia ich aż ośm: polowanie na lisy w r. 1853, obecnie u p. Kołaczkowskiej we Lwowie, wspomniana powyżej egzekucya szpiega z r. 1831, kąpiące się w stawie kobiety, z datą 1858, znajdujące się obecnie w zbiorach p. St. Patka w Warszawie »tableau« z pięciu obrazów »L'abondance



79. KARYKATURA. WIEDEŃ 1855/6. J. W.

et la misère« (Nr. 80), »czwórka koni«, »św. Jan i Matka Boska Piaskowa«, obecnie w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, wreszcie »podróż Artura Grottgera do Wiednia i przygody tamże« — 15 ilustracyi, szkicowanych ołówkiem na jednym kartonie. Czy mogą to być przygody pierwszej podróży i czy możemy te szkice odnieść do tak wczesnej daty? — Wątpię o tem bardzo. — Wędrował artysta do Wiednia tak często i »przygód« miewał tyle!

Objawia się zatem najpierw jego siła komiczna typami charakterystycznemi, pozbawionymi akcyi, choćby nawet czysto zewnętrznej. Są to poniekąd akumulatory, naładowane komizmem, jednakże niepołączone żadnymi przewodami z mechanizmem życiowem — nie markuje artysta nawet najzwyklejszych motywów ruchowych. — Wyjątek stanowią wspomniane karykatury obu maniaków, bo tu wydało się artyście przedstawienie sposobu, jak oni chodzą lub siedzą, dla ich charakterystyki rzeczą konieczną. — Kładę pewien nacisk na to znaczne opóźnienie, z jakiem grupa z potocznego życia, czy to z domieszką humorystyczną, czy bez niej, w sztuce Grottgera się zjawia. — Łatwiej mu układać bitwy i potyczki, illustrować kroniki polskie i niemieckie i szeregować ataki, niż przedstawić scenę codzienną. — Widzi dopiero poszczególnych ludzi, nie zdoła jeszcze ująć tego, co ich łączy.

Humorystyka Grottgera rozwija się analogicznie, jak jego liryzm. — Objawiają się oba czynniki najpierw w słowach, a później dopiero w sztuce. — Ma artysta niewątpliwie już wówczas oko wrażliwe na komizm sytuacyi, ale wystarczy mu zdać sobie z niego sprawę w dzienniczku, a o kompozycyę artystyczną, choćby tylko szkicowaną, jeszcze się nie pokusi.

Tak np. opisuje on, bardzo zabawnie we wspomnianym dzienniczku w dzień »Nowego Roku 1855«, tę plagę wiedeńską, nieznośny wicher, którym miotane »kapelusze latają, jak jaskółki«, a w dwa miesiące później (22 lutego 1855) bardzo udatnie szkicuje — zawsze jeszcze tylko słowami — przeprowadzkę studencką przyjaciół swych, Kalaja i Leona Ostrowskiego, na nowe mieszkanie: »Jak zabawny to był widok! — pisze artysta — Kalaj niósł najprzód swój instrument« — (podówczas był jeszcze śpiewakiem i oddawał się muzyce) — »i poduszkę pod pachą, a w ręku lampę. Ja niosłem książki na »pasku, a pod pachą duży pugilares z różnemi gratami — Ostrowski ogromnej »wielkości rulon z rysunkami, z którego sterczał olbrzymi parasol. Tak opa»kowani, postępowaliśmy zwolna, ślizgając się co chwila i potrącając niechcąco »przechodniów«.

Wszystko to czyta się raczej jakby opis jakiegoś szkicu humorystycznego. Ale tak trudno mu to, co widzi i opisuje, przelać w formę artystyczną! Od okopu, na których harcują z Turkami jego kirasyerzy pappenheimowscy do »Kärnthnerki« i kawiarni Dauna, do salonu mód i poczekalni kolejowej, do kawiarni i owego »gut bürgerliches Haus«, które teraz staną się kolejno widownią jego świetnych humoresek obyczajowych, szkicowanych ołówkiem, a nieco później i piórkiem, droga mu widocznie daleka — bo wiedzie od ogólnika tema-



80. »L'ABONDANCE ET LA MISÈRE«. AKWARELA.



81. SCENA LUDOWA. 1855/6. SZKIC OŁÓWKIEM.

towego i komunału historycznego do szczegółu życiowego, od rodzaju do typu i prawie już do indywidualności.

Najwcześniej objawia się scena humorystyczna w połączeniu z krajobrazem i motywem ludowym. Tak powstaje w lecie lub jesieni r. 1856 wspomniana powyżej »Sprzedaż konia w Śledziejowicach« (Nr. 45). W związku z nią należy wymienić małe cacko miniaturowe, scenę ludową, owoc jakiegoś pobytu na Rusi podczas żniw r. 1855 lub nieco później: widzimy chłopa ruskiego, dającego pić żeńcowi z wielkiego dzbana; a w tle, śliczny krajobraz z topolami. Doskonałym jest ten »durny« łoszak z karbowanym ogonem i ów berbeć bosy, który, wypiąwszy swój kartoflany brzuch, przypatruje się z rękoma w tył założonemi tej scenie z dumną powagą przyszłego wójta (Nr. 81).

Najwcześniejszą z pośród większych kompozycyi humorystycznych jest



82. SZTUKI PIĘKNE NA WSI. MALARSTWO. 1856 1858. RYSUNEK OŁÓWKIEM.



83. SZTUKI PIĘKNE NA WSI. MUZYKA. J. W.

»Wycieczka na Kahlenberg«, znajdująca się obecnie w Muzeum miejskiem we Lwowie.

Kantecki opisał ją — dość błędnie i powierzchownie zresztą — kiedy jeszcze była własnością znanego, a przecież niedość może cenionego zbieracza starożytnika, ś. p. Juliana Kołaczkowskiego we Lwowie. — Drugi egzemplarz tej samej kompozycyi, ongi znajdujący się w zbiorach śledziejowickich u Laryszów Niedzielskich, różnił się tym jedynie waryantem, że na nim Grottger przedstawił się po przeciwnej stronie obrazu. Stanisław Larysz Niedzielski podał o nim pierwszą wiadomość w liście do Kanteckiego, przedrukowanym przez tegoż przy końcu jego książki o Grottgerze. Ze względu zaś, że obraz ten już wówczas



84. USŁUŻNY ORDYNANS. WIEDEŃ. 1857/8. SZKIC OŁÓWKIEM.

(w roku 1867) od dłuższego czasu z dworu Śledziejowickiego w niewytłómaczony sposób zniknął, przypuszczałem czas jakiś, że wspomniany waryant jest możliwie tylko pomyłką pamięci, zdarzającą się i najwytrawniejszym i najbardziej obytym znawcom, że zatem oba te obrazy, Niedzielskiego i Kołaczkowskiego (później Dr. Weigla), są właściwie tylko jednem i tem samem dziełem, nieprawnie nabytem przez podrzędnego handlarza, a później przezeń sprzedanem znanemu zbieraczowi. — Pan Niedzielski jednakże w obrazie Dr. Weigla, na podstawie okazanej mu fotografii, stanowczo swego egzemplarza nie agnoskował, wobec tego musimy przyjąć jako pewnik, że Grottger i tę kompozycyę dał w dwóch podobnych egzemplarzach, jak to później uczynił z »Zygmuntem i Barbarą« i z »Napadem na dwór« w »Polonii«.



85. PRZYGODY STUDENCKIE: PRZED OKNEM. WIEDEŃ 1857. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

Obraz ten, tak samo jak olejny »Czerkies« z tego samego roku (własność hr. Z. Pappenheima) nie nosi jeszcze monogramu splecionego, lecz znaczy go autor, podobnie jak rysuneczek z portalu kościoła św. Katarzyny w Krakowie, niezłączonemi literami »A G« i datą 1856.

Podając ilustracyę nie potrzebuję go opisywać. – Po tytule spodziewamy się zdawkowo-humorystycznej sceny z życia studenckiego na sosie cyganeryi artystycznej, a doznajemy nader miłej niespodzianki, bo te figurki, to raczej tylko stafaż dla tytułu i dodania pewnego wiedeńskiego rodzajowego motywu krajobrazowi, skomponowanemu w imponujących liniach i pogodnych, jasnych, zachwycającyb barwach.

Kompozycya figuralna sama przez się jeszcze jest skromną, prawie, że nieśmiałą. W rzeczy samej działo się na tych wycieczkach w okolice Wiednia bynajmniej nie tak sielankowo, jak po tym obrazie sądzićby można. Choć 20 lat już minęło od czasu, kiedym słuchał barwnych i ciętych opowiadań mego stryja, stałego w nich uczestnika, pamiętam niektóre szczegóły jeszcze bardzo dokładnie, zwłaszcza o tej ekspedycyi tłumnej na Kahlenberg. — Było o tem wszystkiem zapewne dużo notatek na wyciętych kartkach dzienniczka.

»Sztuki piękne na wsi« i »Usłużny ordynans« (Nr. 82—84) to chyba owoc pobytu artysty w garnizonie u Pappenheima, prawdopodobnie w Trauersdorf r. 1856: oba zaciągają trochę oficerską manierą i menażą i są pełne hu-

moru świeżego, choć zaiste niezbyt wybrednego lub przerafinowanego, jak gdyby rysowane podczas pauzy na ławce Akademii lub na marmurowym stoliku dawnej kawiarni »zur Akademie« na Annagasse. »Sztuki piękne« zakrawają na humorystyczny cykl; drugi rysunek, nieco późniejszy może, na którym »pryfatyna« (Privatdiener), nasadziwszy czako na tył głowy, w pocie czoła z konewki podlewa kwiatki, zerkając na najmilszą w nadziei, że nie będą daremne zabiegi miłosne, nie znosi bliższej analizy tematowej, tak samo jak zbędną jest analiza artystyczna mało znaczącej akwareli z r. 1859 »Na dziedzińcu kasarni« (Nr. 92). Podobną technikę, pilną i drobnostkowo-precyzyjną, znajdujemy na znanej, a wysoce uciesznej seryi, datowanej 1857, a przedstawiającej w 8 obrazach »Wspólne przygody studenckie« nierozłączonych przyjaciół, Artura Grottgera i Rafała Maszkowskiego. Humor tych kompozycyi, tak ogromnie uprzejmy, serdeczny i wyrażający się z niezwykłą lekkością, polega głównie na stylizacyi, na tym przesadnym paralelizmie form, kształtów, ruchów, giestów, motywów fizycznych i psychicznych. Równym blaskiem świecą oczy, fryzury i cylindry obu przyjaciół, z równą pozą i elegancyą stają oni, niby żywe karyatydy, w drzwiach sali balowej, równie nizkie składają po balu ukłony; wziąwszy się pod ramię, paradują w takt przed parterowem oknem ukochanej, jak żołnierze podczas musztry, w takt pędzą też ulicami pod parasolem w ulewny deszcz, z równym zapałem nadskakują bufetowej piękności w kawiarni; a wreszcie z symetryą symbolicznych postaci na grobowcach rzymskich lub florentyjskich układają się o rannej godzinie do snu, podczas którego Rafał marzy o kamienicy, której właścicielem jest ojciec ukochanej, o wygranym wielkim losie i nowej wiolonczeli, a Artur śni o żydzie Aningerze, od którego pożyczał, o listach miłosnych, o nowej czamarze, o przyjacielu Marcelim w kształcie lisa, o romansie Bulwera »Ernest Maltravers«, o palecie i o ostatnim cencie, któremu stawia epitafium i t. d. — Ostatni ten obraz ujął artysta w dwie gałązki maków w kształcie liry (Nr. 87).



86. PRZYGODY STUDENCKIE: NA BALU.

Śpij smacznie i śnij wesoło! Nie minie lat dziewięć, a te maki nie będą się już pięły dziarsko i wesoło ku górze, ale siane ręką »Snu«, tej wielkiej koicielki ludzkości, opadać będą z niebios na ruiny i pustynie, na krainę

mogił i krzyżów, by przynieść ulgę i spokój strapionym i nieszczęśliwym, a ich twórcę niebawem uśpić na wieki!

Wystawa ostatnia przyniosła nieznany przedtem cykl humorystyczny t. z. »Komedyę o czterech obrazach«. Katalog odnosi go do roku 1856. Technika rysunkowa, śmiała, posuwista, pewna siebie, sprzeciwia się stanowczo tak wczesnemu datowaniu. Domysł mój, że te rysunki powstały co najwcześniej w r. 1858, potwierdził mi niedawno ich właściciel a świadek, względnie uczestnik tej przygody, Stanisław hr. Tarnowski ze Śniatynki. »Komedya« ta jest reminiscencyą z wiosny r. 1858, spędzonej w Krakowie, a przedstawia przypadek p. G. M., wyelegantowanego i wyfryzowanego, niosącego kwiaty młodzieńca, któremu spieszący się robotnik strąca cylinder z głowy — i dalsze tego tragicznego zdarzenia następstwa.



87. PRZYGODY STUDENCKIE: SEN PO BALU.

W tych cyklach widzimy cały szereg autoportrecików. Sprawia to widocznie młodemu artyście wielką przyjemność pofiglować i pobłaznować sobie z własną fizyonomią, przedstawić ją w najrozmaitszych kombinacyach i sytuacyach, ale niejako odbitą w przedrzeźniającem zwierciadle.

Nigdzie nie znajdziemy atoli większej rozmaitości i większej siły komizmu, jak w rysunkach sławnego listu do hr. Pappenheima, z dnia 12 sierpnia 1859. Tu staje się Grottger formalnie Paganinim, wygrywającym nieprzebrane waryacye na temat swej fizyonomii. Własne jego rysy były mu zawsze instrumentem, najbardziej podatnym do wygrywania niezliczonych waryacyi fizyonomicznych, — nigdy atoli nie grał z tak wirtuozowską werwą, jak w tym liście.

Jeśli wogóle moglibyśmy za cokolwiek mieć żal do hr. Pappenheima, tego idealnego przyjaciela Grottgera, to za to jedno chyba, że on, przejrzawszy i przeczuwszy, jeden z pierwszych, całą genialność Grottgera, listów jego nie chował, prócz tego jednego, znajdując go »wirklich ganz charmant«. Patrząc się na tych 16 rysuneczków ołówkiem, pokrytych częściowo tekstem listu, pisanego już o wiele poprawniejszą niemieczyzną, sami nie wiemy, czy mamy się zdumiewać nad bogactwem niewyczerpanem pomysłów, tak np. nad tym, gdzie Grottger-orzeł, napada szponami na Grottgera-żółwia, albo gdzie



88. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

w czterokrotnie stopniowanej reduplikacyi swej przerażonej fizyonomii, wyczytuje z gazet wieści hiobowe z kampanii włoskiej od Montebello aż do Solferino, lub gdzie zakrywszy sobie piersi i twarz ogromnym dziennikiem, mimo to tak nad wyraz charakterystycznie postać swą oddaje — czy zazdrościć mu szczęścia młodzieńczego, gdy otrzymawszy nagrodę za »Zjazd pod Szwechatem« w kwocie 312 flor. m. k., wystrojony i wyświeżony, z ogromną różą w ustach, rzuca na wiedeńskie piękności zdobywcze spojrzenia, czy wreszcie śmiać się z dziecinnych konceptów, tak n. p. gdy siebie przedstawił przebranego za domokrążcę w dziurawych butach, obnoszącego obrazy swe po domach, czy też rozczulić się nad tem dziecięcem, do gruntu zacnem, poczciwem sercem artysty, który, siedząc przed stalugą, z niewypowiedzianie komicznem uniesieniem całuje list od swego najdroższego »Pappcia«, lub w głębokim śnie marzy o swym przyjacielu, zjawiającym się mu w mundurze generalskim i ze skrzydłami opiekuńczego anioła.

W tym dylemacie najlepszem, co z tymi rysuneczkami zrodzonymi w przyjacielskiej miłości, począć możemy — jest chyba to, żebyśmy je — pokochali. Po nitce miłości dojdziemy wogóle najłatwiej do kłębka wielkich idei i zamiarów Artura Grottgera!

Ale i tego listu, najcenniejszego daru jego wesołej Muzy, nie możemy odłożyć bez pewnego uczucia goryczy, bez żalu do losu. Musiał Pappenheim nieraz półżartem, półseryo namawiać »swego kochanego Artura«, by mu w tej kampanii towarzyszył jako artysta, może nawet w charakterze adjutanta *in partibus*. Wówczas te rzeczy szły innym trybem, niż dzisiaj, a wzięcie, jakiem się cieszył Grottger w wysokich kołach wojskowych u hr. Schlicka, ks. Thurn-Taxisa, adjutantów cesarskich ks. Schwarzenberga, hr. Bombelles itd. byłyby mu, jako tak świetnemu kawalerzyście, pomogły do przeskoczenia odrazu kilku szczebli; możliwe także, że ta myśl młodemu artyście, ruchliwemu, jak piskorz, a żądnemu wrażeń, także się trochę uśmiechała. Otóż na jedynej



89. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

niezapisanej kartce tego listu przedstawił siebie artysta jako eleganckiego, ciętego, dziarskiego porucznika dragonów z ogromnym hełmem na głowie, z pod którego tylko impertynencki kabłąk jego nosa wyziera: stoi wyciągnięty, jak struna, z szeroką wstęgą »k. k. Ordonnanz-Offiziera«, przewieszoną przez pierś. Dołem napis: »Tak będę wyglądał, gdy znowu z kimś innym wojna wybuchnie«. I wybuchła ta wojna, ale wtedy siedział on w odległym zakątku wsi polskiej, już nie z zarodkiem tylko, ale dla doświadczonego oka ze znakami pewnymi strasznej, nieuleczalnej choroby, wychudły, wynędzniały — i w dzień przed bitwą pod Königgrätzem tworzył plan »Wojny«. A królestwo jego nie było już wówczas z tego świata!



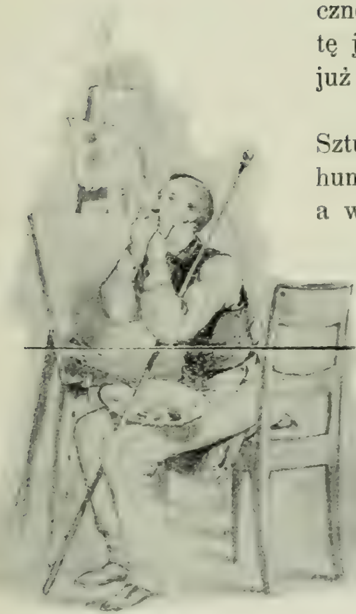
90. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

W rok, lub najdalej we dwa lata po tym liście, a zatem w latach 1860—1 powstaje cykl humorystyczno-kostyumowy, przedstawiający dwie panie z prowincyi: »Munię«, sławną z piękności siostrę artysty, późniejszą panią Sawiczewską, i »Paulinkę«, panią jenerałową Settele, z domu Andrzejowską, przybyłe do stolicy celem załatwienia sprawunków. — I tu objawia się w tekście i obrazie Grottger jako humorysta zupełnie pierwszorzędny. Snuje on zarówno z wybornie skarykaturyzowanej nadpełtwiańskiej niemczyzny, jak i z ustawicznych metamorfoz kostyumowych obu tych pań cały szereg niezrównanych konceptów. — W tych rysunkach, rzuconych od ręki, widać, że artysta przebył już szkołę w przedstawianiu obrazu towarzyskiego i że ma już pokaźną praktykę illustratorską za sobą. — Jeżeli sobie przypomniemy nieporadną nieśmiałość jego rysunku kostyumu kobiecego jeszcze r. 1857, a potem należycie ocenimy kuglarską łatwość, z jaką w tych »Sprawunkach« traktuje modę współczesną, jej stożkowe krynoliny, ogromne kapelusze, łokciowe welony, powiewne mantyle i falbanki, wtedy dopiero będziemy mogli ocenić donośny i korzystny wpływ jego praktyki illustratorskiej, wówczas co najmniej już dwuletniej. — Niewątpliwie, są to wiórka i odpadki. Ale przypominam raz jeszcze, że jednym z ważniejszych motywów estetycznych obu jego pierwszych cyklów i pokrewnych im obrazów jest strój kobiecy, który artysta wtedy, opanowawszy go zupełnie, podda tam swym wysokim i idealnym celom.

Wspomniałem powyżej, że Grottger, zapadając często na zdrowiu, już od lat chłopięcych stan swój fizyczny pilnie obserwował. Dwa dzieła humorysty-

czne, rysowane piórkiem, illustrują nam doskonale tę jego troskliwość o własne zdrowie — niestety, już wówczas bynajmniej nie zbyteczną.

Pierwszy rysunek, własność biblioteki Akademii Sztuk pięknych we Wiedniu, przedstawia w kilku humorystycznych scenach »Historyę choroby«, a widocznie dłuższej, ale szczęśliwie przebytej.



91. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

Identyczna technika tu i w »Sprawunkach«, fizyonomia zupełnie już wyrobiona, strój polski, który przywdział w jesieni r. 1860, każą mi tę ucieszną notatkę autobiograficzną odnieść do r. 1861. Wówczas właśnie ciężko chorował i »już był zwątpił, by mógł tego roku cokolwiek większego wykonać«. Drobnostka to, bo luźna kartka, przesłana w darze jednemu ze swych wiedeńskich przyjaciół, prawdopodobnie Laufbergerowi, ale drobnostka, pochodząca z ważnej chwili.

Drugi rysunek, znany mi z fotografii, to »Wizyta u doktora Armatysa«. Przedstawił tu siebie w ordynacyjnym pokoju lwowskiego lekarza. Śmierć, w kształcie kościotrupa, uczestniczy w tej konsultacyi, mając wielką chrapkę na naszego artystę, ale poczciwy lekarz wyprasza go jeszcze na razie od tej opieki: »Niech ten młodzieniec sobie jeszcze trochę pohula«. Czy hulał już długo i do którego z częstych pobytów lwowskich należy rysunek ten odnieść? Czy powstaje on w r. 1861, czy 1862, czy może dopiero w r. 1865 lub 1866? Wbrew zdaniu osób, których opinii we wszystkich kwestyach, tyczących się Grottgera, najchętniej słucham, jestem skłonny odnieść ten rysunek do daty ostatniej. Ruch ręki tak ogromnie śmiały i pewny, silna plastyka, wydobyta samymi tylko konturami, przypomina mi jego karykatury z wcześniejszych listów do narzeczonej, a więc z jesieni 1866 r.; za tą datą przemawia także jego twarz, ogromnie wychudła. A że artysta i w r. 1866, kończąc i przerabiając »Lituanię« i tworząc »Wojnę« rysował liczne karykatury, wiemy z całą pewnością z wiadomości, udzielonych przez hr. Bobrowską p. Wysockiemu, a publikowanych przezeń w »Gazecie Lwowskiej«. Powstał między innymi wówczas w Porębie cykl karykatur p. t.: »Ból zębów p. X.« — Z r. 1861,



92. W KOSZARACH. WIEDEŃ 1859. AKWARELA.

»Wizyta u Armatysa« w każdym razie pochodzić nie może, bo wówczas właśnie pisze ze Lwowa matce do Wiednia, że jest »zdrów, jak koń«.



93. SPRAWUNKI. I. WIEDEŃ 1861. RYSUNKI PIÓRKIEM.

W powyższym przeglądzie ważniejszych prac humorystycznych Grottgera, przekroczyłem granicę, zakreśloną datami tego rozdziału, bo wolę później, gdy przejdę do analizy jego tworów najwyższych, nie przegradzać kontemplacyi *sacrorum profanis*. Do r. 1862 mniej więcej stanowią jego humoreski zresztą jednolitą rozwojową całość. Ale już od r. 1860 zjawia się ubocznie rodzaj drugi. Przygodne szkice przeradzają się w drzeworyty humorystyczne, ilustrujące przeróżne powiastki i szkice obyczajowe w czasopismach Waldheima; tracąc powoli swój typ poufny, nie będąc ani rysowanym listem, ani rysowaną kartką dziennika, przechodzą one do publicystyki obrazkowej. Ale humoreska poufna bynajmniej obok nich nie zanika. O drobnostkach, powstałych w Porębie, właśnie wspomniałem, nie brak jednak takich rysunkowych figli i fraszek i w listach do narzeczonej, pisanych z Poręby lub nawet z Paryża, jak np. owa bardzo zabawna historya o ulubionym piesku cioci i kilka autokarykatur i t. d. Liczne inne podobne humoreski wyłonią się kiedyś jeszcze z zżółkłych teczek i szufladek staroświeckich biurek na światło dzienne. Będą one nam miłe i drogie, jak wogóle wszystko, co po Grottgerze zostało — co więcej, widok tych przebłysków wesołości z tych czasów, kiedy tak wiele cierpiał, rozrzewni, jak obraz uśpionego pastuszka, leżącego nad urwiskiem! Ale znaczenia dla jego rozwoju nie będą one już miały żadnego. W tych latach 1858—1862 dokonał się ostatecznie proces o mie-



94. SPRAWUNKI. II.



95. SPRAWUNKI. III.

dzę, dzielącą jego życie zewnętrzne i wewnętrzne, jego formę i duchową treść. Humoreska Grottgera będzie odtąd już tylko odbiciem formy życia, treść duchowa natomiast wybierze sobie własne łożysko, popłynie marmurowem korytem jego monumentalnych pomysłów.

Wspomniane liczne autokarykatury świadczą wymownie, jak mało artysta nasz swą »wielkością i godnością« się nosi: rys to i objaw nader sympatyczny, pozwalający każdemu z nas w myśli z nim się poufalić i żyć »za pan brat«.



96. PRZEBIEG CHOROBY. WIEDEŃ 1861—66. SZKICE PIÓRKIEM

W »Sprawunkach«, Konsultacyi i w »Historyi choroby« staje rysunek Grottgera pod znakiem Gavarniego. Zbliża się artysta do sławnego rysownika paryskiego nie tylko manierą rysunkową, ale i sposobem łączenia tekstu i rysunku w jedną doskonałą całość.

Czy znał Gavarniego? Pytajmy się raczej, czyby mógł go nie znać. Wysiadując często i długo po kawiarniach — przerzucał naturalnie codziennie nie tylko gazety, ale pewnie także paryskie pisma illustrowane. Poznał go więc niewątpliwie bezpośrednio z paryskiego »Charivari« i pośrednio z wiedeńskiej illustracyi humorystycznej, która go bardzo szczęśliwie naśladowała. Głównym jej reprezentantem był wówczas przyjaciel naszego artysty, Leopold Müller (1835—1892).

Po jego świetnych, ciętych, tryskających życiem i werwą konceptach i karykaturach, umieszczanych najpierw w Waldheimowskich »Illustrierte Blätter«, a później w sławnym wiedeńskim »Figarze«, trudno zaiste domyśleć się, że ich autor jest identycznym z twórcą tych pięknych, malowniczych scen z nad Nilu i Kanału Sueskiego, dokąd trafił z namowy Pettenkofena.

Leopold Müller to wyższy talent, a illustrator doskonały i wielostronny, łączący nader szczęśliwie motywy z życia ludowego z krajobrazem w jedną uroczą całość. — On i nasz Grottger mają niejeden rys wspólny, a to nie tylko w sztuce, ale i w charakterze; żyli też blizko ze sobą, a »Illustrierte Zeitung« z r. 1862 przynosi wspólną ich pracę, duży drzeworyt, zapełniający dwie strony, 592—3, wielkiego formatu tego czasopisma: mamy tutaj »Pochód tryumfalny wszelkich trunków«, możliwych i niemożliwych, począwszy od wody, a skończywszy na »Krampampuli«. — Tę reminiscencyę z maszkarady z festynu wiedeńskiej »Künstlergenossenschaft« w dzień św. Katarzyny (23 listopada) 1862 r. przedstawiają nasi artyści w dziesięciu scenach, złączonych zapomocą festonów i balasek w jedno »*tableau*«.

Tylko oko, chwytające bardzo bystro formy charakterystyczne, może je stopniować do karykatury.

Siła i miara jej polega na dwóch momentach, najpierw na darze i sile stopniowania rysów charakterystycznych, a następnie na wyłączeniu rysów bardziej obojętnych, słowem na s t y l i z o w a n e j p r z e s a d z i e.

Karykatura Grottgera rodzi się z czystego humoru, nie zaprawionego ani kwasem niechęci lub lekceważenia, ani żółcią nienawiści lub pogardy, jak to się rzecz czasem miała np. u Matejki. Humor Grottgera, to jakby czyste źródełko górskie, bez mineralnych przymieszek i gryzących soli. Można też przez ten humor przejrzeć do dna czystej jego duszy; nawet w karykaturze umie ten czarodziej, jak widzimy z listu do Pappenheima, snuć nić osobistej sympatyi. Grottger nie jest satyrykiem, nigdy prawie innych nie wyśmiewa i nie chłoszcze, ale śmieje się do spółki ze swym modelem i to tak z niego, jak i ze siebie samego. Przedmiotem jego karykatury będzie albo on sam, albo — z nader nielicznymi wyjątkami — tylko człowiek mu blizki, a im bardziej nim się interesuje, im bliższe i serdeczniejsze łączą go z nim stosunki, tem usilniej będzie nieraz się starał ująć go i chwycić zapomocą karykatury. Wyborną tego illustracyą jest fryz »teatru porębskiego«. Im bardziej się duchowo i formalnie wydoskonali, tem ciaśniejszem będzie koło tych osób, które uzna za godne idealizacyi lub — karykatury. Ale teraz już, od r. 1857 począwszy, samo objektywne przedstawienie blizkiej mu postaci zupełnie go już nie interesuje. Nie ma wprawdzie jeszcze mocy idealizowania, postawienia przyjaciela na wyżynie nadżyciowej, ale chce go koniecznie wyróżnić i usunąć z zakresu codziennej i zdawkowej banalności.



97. PORTRET WŁASNY. RYSUNEK OŁÓWKIEM. WIEDEŃ 1857.

Środkiem ku temu będzie mu na razie karykatura. — Jest ona fermentem, przyspieszającym proces duchowego wywyższenia danej indywidualności, jest niejako przed-stanem idealizmu.

Stosunek sztuki Grottgera do fizyonomii ludzkiej jest zatem trojaki: w pierwszej fazie będzie ona dążyła do uchwycenia jedynie zewnętrznego po-

dobieństwa, nie kusząc się o wyrażenie jakiegokolwiek afektu, w fazie drugiej przedstawi człowieka humorystycznie i karykaturalnie, w fazie trzeciej — przebierając już bardzo pomiędzy modelami — będzie go idealizowała. Te trzy fazy stają się szczególnie wyraźne, gdy je na jednej i tej samej fizyognomii obserwować możemy, jak to właśnie ma miejsce z portretami Maszkowskiego; w szkicowniku z roku 1854—5 widzimy oblicze przyjaciela w stanie psychicznie obojętnym, na cyklu z »Przygodami studenckiemi« w karykaturze, a wreszcie na świetnym rysunku z r. 1866 w twórczem natchnieniu. (Nry 78, 85—7 i 7).

Stosunek Grottgera do fizyonomii ludzkiej rozgrywa się zatem jakby według schematu tezy, antytezy i syntezy. — Pierwsza faza jest stanem psychicznego indyferentyzmu, druga — komizmu, trzecia — idealizmu. Dzięki tej wzajemnej relacyi uszlachetnia się jego komizm, a na odwrót stają się jego ideały prawdziwymi, jędrnymi, poniekąd dotykalnymi.

Wybrana postać to jakby roślina o silnych korzeniach: na jej łodydze narastają bardzo śmieszne guzy i zabawne glenie, ale u szczytu otwiera się ona ku niebu wonnym kielichem.

Komizm i karykatura są dla Grottgera w tych wypadkach jakby preparacyą do przetłumaczenia danej postaci realnej na idealną. Komizm jego, to jakby cięciwa łuku, poza punkt spoczynku silnie wstecz napięta, by potem z tem większą siłą strzałę ku wyżynom idealizmu wypuścić mogła. — Te humoreski i karykatury mogą się wydać naprzód bezwartościowymi kamyczkami, w rzeczy samej kryją one w sobie brylanciki, niezbędne dla dyademu, który Grottger włoży na wyniosłe czoło »Polonii«.

*
* *

Tu, gdzie wchodzę w stosunki przyjacielskie Grottgera, będzie najstosowniejsze miejsce, by pomówić nieco o Aleksandrze hr. Pappenheimie i o wielkiej jego przyjaźni dla naszego artysty, o przyjaźni, która w tych latach właśnie, a zwłaszcza u kresu tej epoki — w roku 1858 — najsilniej i najzbawienniej się zaznaczyła. Zasługą wysunięcia Grottgera i jego sztuki na widownię artyzmu europejskiego, dzielą się równomiernie dwaj mężowie: Agenor hr. Gołuchowski i Aleksander hr. Pappenheim. Bez nich byłoby może dużo lat upłynęło, nim Grottger byłby znalazł drogę, wiodącą ze Lwowa do jednej z głównych placówek sztuki światowej, jaką od r. 1850 Wiedeń bądź co bądź ponownie się stawał. Mąż stanu, żywo zainteresowany zjawiskiem tego cudownego dziecka, a raczej czternastoletniego chłopaka o fenomenalnie rozwiniętym talencie, powodował się, protegując go z powodzeniem, swą znaną i powszechnie uznaną żarliwością podniesienia intellektualnego poziomu kraju, powierzonego jego politycznemu kierownictwu — przystojny zaś, wytworny miłośnik sztuki i entuzyasta, w uniformie rotmistrza »czarnych dragonów« kie-

rował się względami czysto artystycznymi. Nie jest to tylko grą słów, jeśli powiem, że pierwszy działał z wyższych pobudek humanitarnych, drugi humanistycznych. Czem Gołuchowski, ryzykujący nawet malowniczą scenkę audyencyi szczuplutkiego, sprytnego chłopaka u cesarza w Stryju, zasłużył się około rozwoju Grottgera, podniosłem już wyżej. W dalszych latach stracił on go z oczu; interesował go w nim prawdopodobnie bardziej uczeń, niż artysta. Pappenheim zaś od pierwszej chwili, kiedy na wiosnę roku 1854 za oknem wystawy handlu papieru Jürgensa ujrzał »Odbicie łupu Tatarom« i natychmiast go nabył, nie przestał zajmować się — i to z coraz żywszym udziałem — zarówno artystą jak i człowiekiem. Wszedł w jego stosunki i sprawy osobiste, zapoznał się z jego rodziną i, sam finansista nie tęgi, pomagał, jak umiał i mógł, ale przedewszystkiem darzył chłopca, młodzieńca i dorastającego mężczyznę przyjaźnią serdeczną i szczerą, rozumną a czułą, i to zawsze z tym przedziwnym taktem serca, który nie zakreśla granic między poważnym doradcą i zatroskanym nieraz opiekunem, a kolegą i wesołym towarzyszem.

Grottger odpłacał się przyjacielowi-opiekunowi w równej mierze wdzięcznością, synowskiem prawie przywiązaniem i entuzyastycznem uwielbieniem. Jako artysta uczcił on ten rzadki stosunek »Kalendarzem na rok 1859«, o którym poniżej jeszcze będzie mowa. Z nader licznych jego wzmianek o Pappenheimie, znajdujących się w listach do rodziny, do przyjaciół i w zapiskach dzienniczka, podaję kilka wyjątków:

I tak pisze w dzienniczku po krótkim pobycie przyjaciela w Wiedniu, w lutym r. 1856: »To anioł, nie człowiek. Musiałbym dużo pisać, chcąc wy»liczyć wszystkie doznane od niego łaski i dobrodziejstwa. Dosyć, że kocham »go, jak ojca«. »Szczęść mu Boże — i zapłać mu za to, co dla mnie zrobił »dobrego«. »Boże, jak ja tego człowieka kocham!« notuje znowu innym razem.

»Pan jesteś takim aniołem, mój drogi hrabio«. »Sie sind so ein Engel, mein »theuerer Graf, sie sind so gut mit mir, dass ich schon niemmer weiss, wie »ich mich bei Ihnen bedanken soll«, pisze do niego, zawadzając jeszcze o różne trudności ortograficzne w wspomnianym ilustrowanym liście z 12 sierpnia 1859 r.

W liście do matki, pisanym krótko po powrocie z Monachium, rozpływa się nad uprzejmością i dobrocią całej rodziny Pappenheimów, nazywając najstarszego brata »kochanym Ludwikiem«, młodszego, adjutanta króla Maxa, »poczciwym Karolem«, mającym bardzo wiele znajomości *avec la crèmme de la crèmme.* (Oj! francuszczyzna!) Podnosi, że go przyjął »po pappenheimowsku«, bo »jeden taki, jak drugi«.

Ze słów tego listu widać, jak przyjacielsko-poufale młodzi Pappenheimowie, a Aleksander przedewszystkiem, z naszym artystą obcowali. Z tego stosunku można się nauczyć, nie jak trzeba »z artystą się obchodzić«, ale jakim należy być, jeżeli się chce żyć w przyjaźni prawdziwej z pierwszorzędnym twórcą.

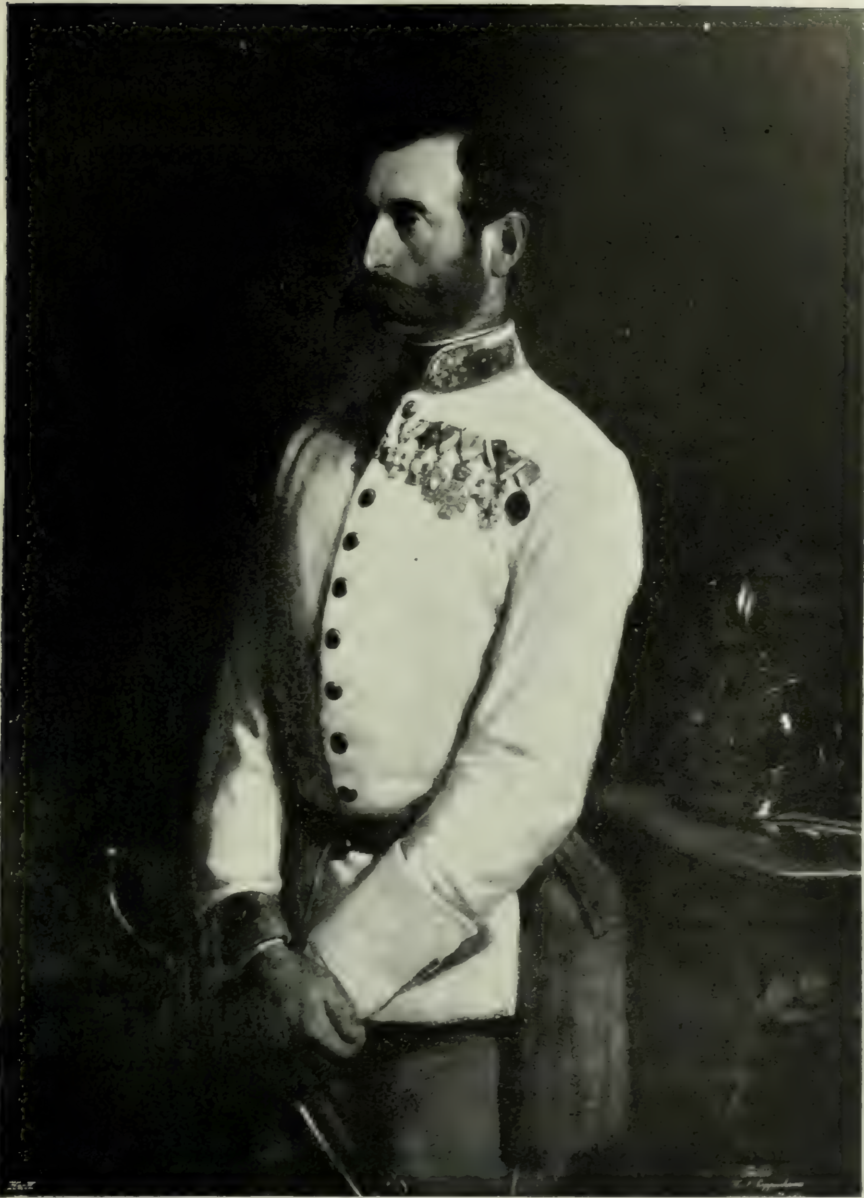
Nigdzie w tych listach nie znać, że adresat jest praprawnukiem wielkiego wodza, że mu się »należy« tytuł »Erlaucht«, że pochodzi z rodu dawniej udzielnego, a od r. 1806 medyatyzowanego.

Pappenheimowie, to ród ludzi rosłych, barczystych, płowowłosych, typ pragermański; patrząc się na nich, szuka się ich między bohaterami Nibelungów, widzi się ich jako towarzyszy Rydygiera z Bachelaren nad Dunajem. Ale z tą świeżością i dziarskością fizyczną i z dostojną kulturą zewnętrzną, wyrobioną przez kilkusetletnie piastowanie marszałkostwa koronnego, a i po dziś dzień najwyższych godności dworskich w Bawaryi, łączą oni wysoką kulturę umysłową, literacką i artystyczną. Hr. Albert Pappenheim (um. 1860) był jednym z najwykwintniejszych i najrozumniejszych zbieraczy współczesnej mu sztuki Zaszczepił też w synach i córkach wysokie zamiłowanie do sztuk pięknych, i wykształcił ich wyższy zmysł i rozum artystyczny. Umieli oni wszyscy oceniać sztukę Grottgera; listy ich do niego i o nim, te ostatnie z ubiegłych dopiero co miesięcy, należą do rzeczy najrozumniejszych i najszczerszych, jakie o Grottgerze poza literaturą drukowaną czytać mi się przytrafiło. Jedna z jego trzech córek, zmarła przed dwoma laty hr. Haugwitzowa, znana poetka, jest autorką poematu do »Lituanii«.

Hr. Aleksander, to człowiek rzeczywiście doskonały, prawy, naturalny, serdeczny, a pełen taktu i delikatności, o szerokich horyzontach, a przytem obdarzony rzadką bystrością psychologicznego i estetycznego wzroku, entuzyastyczny wielbiciel sztuki, doskonały muzyk i wcale niezły rysownik - dyletant.

Zaiste, można Grottgerowi tego przyjaciela pozazdrościć — a nie tego jednego tylko. Dał mu los przyjaciół takich, na jakich zasługiwał.

Hr. Aleksander urodził się w Pappenheimie w r. 1819. Po naukach w Augsburgu i Monachium wstąpił do armii austryackiej, a mianowicie do drugiego pułku dragonów, stojącego załogą w Lombardyi. Po odbyciu kampanii w r. 1848, jako ordynans barona D'Aspre i po krótkim garnizonie w Czechach służył - zdaje się, że już od r. 1853 — we Lwowie, jako adjutant znanego jenerała hr. Schlicka. W r. 1856 przebywał na Węgrzech, w latach 1857—9 we Wiedniu, jako podpułkownik; odbywając ćwiczenia w Austryi Dolnej lub na Węgrzech, zapraszał na nie, jakoteż i na bale i szermierki artystę naszego stale i prawie natarczywie (tak we wrześniu 1856 do Trauersdorf, w lutym 1856 i w zimie 1857 do Güns, w jesieni 1857 do Gois); na przynętę donosił mu o pięknych paniach, które się o niego dopytują, opisywał, jak cudnie na balu w Güns wyglądała w białej sukni z czarnemi aksamitkami dama, wielbiona przez artystę, a z nazwiska nam nieznana, i wyrzucał mu, że wielki zawód nieobecnością swą jej sprawił. Chcąc artyście, który od przyjaciela nigdy żadnego honoraryum nie przyjmował, stratę czasu spowodowaną temi odwiedzinami wynagrodzić, wyszukiwał mu pomiędzy majętnymi towarzyszami broni, u ks. Taxisa, hr. Schlicka, ks. Schwarzenberga, hr Bombelles i innych, korzystne zamówienia na portrety koni.



98. PORTRET HR. ALEKSANDRA PAPPENHEIMA. ALBA 1860. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

W r. 1859 odbył hr. Aleksander ze swym pułkiem kirasyerów (hr. Horvath-Tholdy) drugą kampanię włoską, awansował pod Vercelli na pułkownika i odznaczył się w bitwie pod Solferino wraz z całym pułkiem niezwykłą brawurą. Od r. 1860—5 przebywał na Węgrzech w Albie (Stuhlweissenburgu)

gdzie Grottgera dwukrotnie (1860 i 1862) dłuższy czas gościł. Ożeniwszy się w r. 1865 z br. Waleryą Bajzath de Pészak, osiadł po kampanii r. 1866 i po trzechletniej dalszej służbie w charakterze brygadyera w jej majątku Iszka-Szent-György. Zmarł w Gracu roku 1890. Zgromadził w tym zamku znaczniejszy zbiór dzieł sztuki, zwłaszcza lombardzkiej, ale najmilszemi mu były bodaj te liczne dzieła naszego artysty.

Listy hr. Aleksandra Pappenheima do Artura Grottgera są głównym materyałem do ocenienia ich wzajemnego stosunku; komplet lub przynajmniej znaczna ich część, złożona z 47 listów, wraz z dwoma listami ojca jego, hr. Alberta Pappenheima i jednym listem Rafała Maszkowskiego, pisanym z Monachium z grudnia 1858, jest cenną własnością pani Wandy Młodnickiej we Lwowie. Pierwszy list, nie datowany, pisze Pappenheim we Lwowie, jesienią (?) 1854, drugi adresuje w r. 1855 do Wiednia (Alte Wieden, Carlstrasse 33, I), dwanaście następnych z lat 1856—8 do Wiednia (Wieden, Laimgrube, Vogonettis Haus, II. Stock. Thür 50), w r. 1859 trzy do Krakowa (Hotel zum schwarzen Adler), trzy dalsze do Wiednia (Alte Wieden Hauptstrasse 13), jeden tylko do Monachium, do pomieszkania malarza Emelego, cztery do Salzburga i Lincu (Hotel zu den drei Allierten i »zur Kanone«), siedmnaście z lat 1859—60 do Akademii na Annagasse, ostatnie cztery z 1860 i 1863 do Wiednia (Wieden Mittersteig 412), gdzie Grottger z matką i rodzeństwem przez lat kilka przed sprowadzeniem się do Heinrichshofu stale mieszkał. Z listów Grottgera zachował się, niestety, jak wspomniałem jeden tylko, illustrowany, z sierpnia 1859 r.

W późniejszych latach różnica wieku między przyjaciółmi zatarła się zupełnie, ale nie można się dziwić, że pierwsze listy pisane do Wiednia w r. 1855 i następnym, do młodego akademika, którego poznał 17-letnim chłopcem, brzmią jeszcze trochę tonem stroskanego wujcia. Niepokoi go zwłaszcza wiadomość, że Grottger bliżej obcuje »mit einem ungarischen so genannten Patrioten«, (był nim, jak wiemy, śpiewak Kalisch); a ciągnęły Grottgera zawsze do Węgier i głos krwi, odziedziczonej po matce, i tradycya rodzinna, jenerał Bem był bowiem wujem jego matki. Późnym jeszcze wyrazem tej ówczesnej, powszechnej u nas, a prócz tego i osobistej jego sympatyi dla Węgier i ich aspiracyi narodowych, sympatyi, kondenzującej się w znanym dwuwierszu:

»Węgier, Polak — dwa bratanki
»I do szabli i do szklanki«,

była kompozycya, zatytułowana »Boże drzewko na Węgrzech«, reprodukowana w stalorycie Leopolda Beyera, z roku 1864, w której starsza generacya odnajdzie dawną znajomą. Co prawda, myślał tu Grottger raczej o polskim kołpaku i polskiej karabeli, ale po powstaniu musiał on, mając i tak, dzięki »Warszawie« i »Polonii«, ciężkie grzechy przeciwko cenzurze wiedeńskiej na sumieniu, uciekać się do takich, zresztą dość przeźroczystych, aluzyi.

Jak trafnie ocenił Pappenheim charakter człowieka i artysty, poznamy najlepiej z listu, pisanego z Güns 1857 r. Wzruszony delikatnością swego »kochanego, dobrego Artura«, wzbraniającego się przyjąć honoraryum za akwarelę, jako akwarelę, pisze do niego.

»Poco tyle słów z przyjacielem, kochającym Pana serdecznie? Wie on, »że Pan masz dobre serce, że wielki talent może mieć i małe wady i on »sam nie jest wolnym od Pańskiego błędu, to jest od lekkiego nieco usposo-



99. KOŃ Z WĘGIERSKIM DŻOKEJEM. TRAUERSDORF 1857. AKWARELA.

»bienia, by nie powiedzieć: lekkomyślności. I tacy być muszą! A zwłaszcza »nie mogą ludzie utalentowani i genialni wżyć się w formułki trybu codzien- »nego. Że Pan o tem tak obszernie się rozpisał, jest dowodem dobrego serca »i nieskazitelnego umysłu. Znam Pana z tej strony, jako człowieka doskona- »łego i kochanego i z pewnością o Panu źle nie myślę, bo z Pana walny »chłop (ein Mordskerl)«.

Omówimy tu teraz dzieła Grottgera, łączące się jak najściślej z osobą hr. Aleksandra Pappenheima, o ile o nich już poprzednio nie wspomniałem, lub o ile w innym związku później mówić mi o nich nie wypadnie.

We wspomnianym najwcześniejszym liście z r. 1854, czyli raczej karteczce, posłanej ordynansem z domu do domu, przesyła Pappenheim artyście 60 fl., »im Auftrage seiner Excellenz«; prawdopodobnie jest to honoraryum za portret konia, wykonany dla jenerała hr. Schlicka, a w pierwszym liście, pisanym do Wiednia, cieszy się, że niebawem go ujrzy i że będzie mógł »podziwiać« jego postępy.

We wrześniu 1856 r. przybywa Grottger, zaproszony przez Pappenheima, na pole manewrów w Trauersdorf pod Odenburgem i stwarza tu cztery akwarele formatu prawie równego (wysokości 44 cm., szerokości 57 cm., wystawiane w r. 1906, Nry 283—5 i 287), wszystkie znaczone i datowane 1856. Są to: »Koń w ogrodzeniu«, następnie »Siwy koń z węgierskim dżokejem i buldogiem« (Nr. 99), wreszcie dwa portrety konne przyjaciela; na jednym widzimy go cwałującego, na czele szwadronu, na drugim, wymienionym już, pełnym najsympatyczniejszej poezyi, tropi on okiem ciągnące ptactwo (Nr. 100).

Musiał Grottger wówczas wykonać i mniejsze prace; za jedną taką posyła mu Pappenheim od znajomej osoby 20 fl. przez lwowskiego faktora.

Interesującą jest wiadomość o większej akwareli, wykonanej w marcu 1857 r. na prośbę Pappenheima i według własnoręcznego jego szkicu, dołączonego do listu. Przedstawiała ona chwilę, gdy on z hr. Herbesteinem na Węgrzech ugrzęźli w śnieżycy, wracając z jednego z okolicznych domów obywatelskich, w którym pierwszy o względy panny się starał i w teatrze amatorskim brał udział. Scena główna, to ilustracya tego wypadku, ujęta dokoła laseczkami, ułożonemi w ten sposób, iż górą pomiędzy łukami, stylizowanymi po gotycku (naturalnie! jakżeby w r. 1857 mogło być inaczej!), powstają pola, w których miały być przedstawione sceny z granych sztuczek z kilkoma słowami tekstu. I o dziwo! Grottger, raz proszony i raz tylko upomniany, posyła w dwa tygodnie skończoną akwarelę zachwyconemu przyjacielowi.

Rozumiemy. Chodziło przecież o usługę sercową, a tu Grottger-żółw, zmieniał się w okamgnieniu w Grottgera-orła.

Z listu następującego z 17 września 1857, dowiadujemy się, że Grottger ma na ukończeniu jakiś obraz dla hr. Dyonizego (Denés'a) Szechenyiego i że w najbliższych dniach zamierza go wysłać do tegoż siedziby rodzinnej w Horpacs. Co to za obraz, nie wiem. Hr. Szechenyi był Grottgerowi bardzo życzliwy i ze słów kilku Pappenheima, pisanych do Krakowa w czerwcu 1858, odnoszących się niewątpliwie do niego (»o drugiego Dyonizego nie tak łatwo«, ein Denes findet sich nicht immer) wynikałoby, że Grottgerowi w ciężkiej chwili dopomógł. Żaden z hr. Szechenyi'ch, do których się w tej sprawie odnosiłem, nic stanowczego nie umiał mi atoli w tej sprawie powiedzieć.

W liście z 29 listopada 1858 pisanym do Monachium, a posłanym stamtąd za nieobecnym już artystą do Salzburga, wspomina Pappenheim, że »Denes« dopomina się o swój obraz prawdopodobnie o ten sam rzekomo przed

rokiem skończony, bo nie szczędzi przyjacielowi z powodu niesłowności gorzkich wymówek.

»Denes jest tutaj. Chciałby mieć swój obraz, to naturalne! Pan jesteś »Lumpacius«, na którego należałoby się gniewać, gdyby matka-natura tak wielkim talentem nie była Pana obdarzyła«. A sprawa tego obrazu dość długo się ciągnęła i stała się powodem małego nieporozumienia między przyjaciółmi. W liście, pisanym w sierpniu 1859 ze Sanguinetto w Lombardyi, przypomina on artyście obowiązki wdzięczności względem Szechenyiego i dodaje:



100. A. HR. PAPPENHEIM NA KONIU. TRAUERSDORF 1857. AKWARELA.

»Nie zaliczam Pana do rzędu tych, co nie myślą szlachetnie. Nie robię »wyrzutów, ale stary przyjaciel może przecież kiedyś napomnieć młodzieńca, »czasem nieco lekkiego.

»Serce Pańskie z tem wszystkiem jest dobre, tak więc nic nie jest stra»conem. Proszę tę naukę wziąć sobie *ad notam*«.

A zaraz w następnym liście z 7 września 1859, nie mogąc doczekać się odpowiedzi, strofuje go zabawnie, tytułując go »*Lumpacius Vagabundissimus!!!*« »Mówią, że każdy co 7 lat się zmienia. Bądź Pan tak uprzej»mym mi donieść, kiedy szósty rok u Pana się kończy«. Te same wyrzuty

czytamy wreszcie w jednym z ostatnich zachowanych nam listów, datującym ze stycznia r. 1863; wyrzuca mu tu pułkownik w ostrych słowach jego niesłowność wobec Szechenyiego, a upominając go, że jednem z najszlachetniejszych uczuć jest wdzięczność, dodaje: »Wszystko piszę na rachunek lekkomyśl»ności, a nie serca, o którem wiem, że jest dobrem. Tu atoli nie ustąpię; »Szechenyiowie muszą inaczej o Panu myśleć«.

Z tem wszystkiem żadne większe dzieło Grottgera w posiadaniu hr. Szechenyich się nie znajduje. Hr. Marietta Szechenyiowa z domu Hoyos posiada w swym zamku w Sar-Pentele (Fejér megye) tylko małą akwarelę Grottgera, obrazek myśliwski, »Kociołek na zająca«.

Oto cały rezultat skrzętnych poszukiwań, podjętych w rodzinie Szechenyia na mą prośbę przez hr. Zygfryda Pappenheima. Ale przyjemnem było mi otrzymane od niego zapewnienie, że oboje Szechenyiowie zawsze jak najprzyjaźniej Grottgera wspominali, w czem dowód, że Grottger i wobec nich ostatecznie w jakiś sposób ze swych zobowiązań się wywiązał. Może dalsze poszukiwania coś jeszcze wykryją, w korespondencyi bowiem jest przecież, jak wspomniałem, kilkakrotnie mowa o obrazie znaczniejszych rozmiarów, a oprócz tego także i o jakiejś kopii.

W latach tych powstało także kilka portretów, dotychczas zupełnie nieznanych, a wspomnianych w korespondencyi lub w dzienniczku artysty. I tak z listu hr. Aleksandra, pisanego z zamku rodzinnego w Bawaryi d. 23 lutego 1858, dowiadujemy się n. p. o portrecie jakiegoś Steina, wykonanym wówczas przez Grottgera: »Wszyscy znajdują, że Stein jest zbyt wiekowym. By»łoby dobrze, gdyby Pan mógł jeszcze coś zmienić, zmarszczki koło ust lub »inne rysy, nadające fizyonomii wyraz zbytniej starości«.

Pod dniem 15 stycznia 1856 notuje znowu Grottger w swoim dzienniczku: »Zabrałem się do portretu Romana Sanguszki. Bardzo mi się źle wiedzie, natomiast papieru masę napsułem«. Ks. Roman Sanguszko, bratanek portretowanego, nigdy o tym portrecie nie słyszał, a gdy przed kilku laty poszukiwano do pewnego wydawnictwa jakiegoś autentycznego portretu ks. Romana Sanguszki (starszego), musiano poprzestać na robocie, wykonanej w Tobolsku. Prawdopodobnie więc albo zaginęła i ta praca Grottgera bezpowrotnie, albo poza fazę nieudanej próby nie wyszła.

Tak samo bezskuteczne były zabiegi o odszukanie portretów Kalischa i p. Róży Ertl, o których znajdujemy wzmiankę w dzienniczku Grottgera.

Szczęśliwiej powiodło się z inną pracą portretową, która ze względu na swą technikę jest niemal białym krukiem — z portretem ks. A. Czartoryskiego. Oto w liście hr. Pappenheima, nie datowanym wprawdzie, ale pochodzącym niewątpliwie z sierpnia lub września r. 1858, czytamy: »Litografia Czartoryskiego »doskonała; daj Boże, żeby rozeszła się w trzykroć stutysiącach egzemplarzy«. Pracy tej nie posiadają jednak ani Muzeum ks. Czartoryskich, ani zbiory hr. Pappenheimów — rodzinie ks. Jerzego Czartoryskiego jest również nieznana.

Tymczasem udało mi się odnaleźć we Lwowie prawie równocześnie aż dwa egzemplarze tej litografii: jeden w zbiorach, pozostałych po śp. Julianie Kołaczkowskim, drugi w cennej kollekcyi obrazów, sztychów, rysunków i książek pani Budzynowskiej; trzeci egzemplarz, jak mi właśnie donosi dr. Z. Batowski, znajduje się w Gołuchowie.

W ogólnem ujęciu nie wykracza tu Grottger jeszcze poza granice wiedeńskiej litografii portretowej, skromnego i nieco zbiedniałego potomka świetnego rodu miniatury. Pewna demokratyzacya sztuki po r. 1848 zaczęła powoli i we Wiedniu rugować tego kolibra malarstwa na rzecz jednobarwnej, a taniej litografii. W miejsce owej sztuki, pełnej blasku i koloru, sztuki kosztownej i drogocennej, wstępuje skromny, jednobarwny rysunek litograficzny na słabo tonowanym papierze. Kompozycya urozmaicona zanika, nikną zaczarowane gaje, zaciszne tła parkowe, Amory i Westalki. — Zmierzch bogów, bożków i bogiń na całej linii! Ta litografia wiedeńska jest nie redukcyą do jednej czwartej naturalnych rozmiarów postaci ludzkiej, lecz przeciwnie, czterokrotnem powiększeniem miniatury.



101. KS. ADAM CZARTORYSKI.
WIEDEŃ, LUTY LUB MARZEC 1858. LITOGRAFIA.

Portrecista-litograf, pracujący w Wiedniu w tych latach (1850—1860), dostosowuje daną postać ludzką najpierw w myśli do kształtów i form miniatury, by potem przenieść ją w większej skali na litografię. Na całych setkach prac podobnych możemy proceder ten skonstatować. Na ten portret ks. Adama należy się również patrzeć jako na powiększoną miniaturę.

Muszę sobie niestety odmówić przyjemności pociągnięcia paraleli między współczesnymi portretami ołówkowymi Grottgera, a Marcelego Maszkowskiego. Nadmienię tylko, że Maszkowski w technice portretu litograficznego celował; wykonał on we Wiedniu w tych latach doskonałą grupę portretową, złożoną

z kilkunastu młodzieńców; objawia on się tu jako rysownik zawodowy, chwytający dane zjawiska zmysłowe w linie i kontury. Grottger nigdy nie poprzestaje na takiem wyciąganiu pojedynczych włókien z całości organizmu roślinnego. Wprawdzie nie wzniesie się on tu jeszcze do idealistycznego przedstawienia i nie wyjdzie poza granice objektywnego ujęcia psychologicznego momentu. Oczy modela patrzą jeszcze ostro i bystro przed siebie, brwi zmarszczone silnie się zwierają, góruje jeszcze moment myślowo-życiowy nad uczuciowym. Ale światło, igrające po wyniosłem czole i srebrnej siwiźnie portretowanego, jest jakby zapowiedzią przyszłego idealistycznego pojęcia człowieka.— Gdyby Grottger portretował był ks. Adama Czartoryskiego później o jakie lat ośm lub dziewięć, byłaby się głowa starca na tem dziele wzniosła, zaciśnięte usta lekkoby się rozwarły, a wzrok szukałby niebios w natchnionem uniesieniu. Powstałaby głowa starca, podobna do tej, jaką widzimy na »Dwu pokoleniach«, a ten dokument portretowy wielkiego patryoty i męża stanu zamieniłby się w dokument duszy artysty. (Por. Nr. 3).

Wróćmy do Pappenheima! Gdy nasz artysta na wiosnę 1858 Wiedeń nagle opuścił i w Krakowie w trudnem znajdował się położeniu, ofiarował mu Pappenheim z polecenia ojca pewne zamówienie; uczynił to nieśmiało, bo chodziło o kopię i to nowożytnego oryginału. Obraz ten, znajdujący się na ówczesnej pierwszej wielkiej wystawie monachijskiej, przedstawia epizod z wojen napoleońskich: »Zwycięskie odparcie ataku jenerałów Neya i Bernadotte'a na most w Hejdelbergu przez porucznika hr. Alberta Pappenheim dnia 16 października 1799«; zakupiony przez cesarza, znajduje się obecnie w muzeum wiedeńskiem. Autorem jego jest badeńczyk W. Emelé (1830 — ok. 1875), razem z Zygmuntem L'Allemandem jeden z główniejszych reprezentantów wiedeńskiej szkoły, wrzekomo historycznej, a w rzeczy samej batajlistycznej. Czy Grottger zamówienie to przyjął? Czy je wykonał? Nie jest to tak bardzo nieprawdopodobnem, jakby to się w pierwszej chwili zdawać mogło. Faktem jest, że podczas krótkiego, co prawda, pobytu w Monachium z Emelem w bliższych pozostawał stosunkach i w jego mieszkaniu (Schommerstrasse 4) listy swe odbierał.

Chce Pappenheim widocznie, jak może i umie, dopomódz przyjacielowi-artyście w jego kłopotach finansowych, w jakie popadł w Krakowie. Daje mu nawet pomoc doraźną, płacąc jego krakowskie długi, wstawia się za nim u dyrektora Akademii Rubena, a uwolniwszy go od tamtejszych zobowiązań, (»jutro będziesz Pan wybawiony — jak? To Pan zobaczysz«. List do Krakowa z 15 lipca 1858) prosi, żeby, wróciwszy do Wiednia, wprost z kolei do niego przybył, choćby to była i najwcześniejsza godzina. Zresztą daremnie usiłuje gniewać się i srożyć; boli go wprawdzie, że pupil na wystawie wiedeńskiej nie ma żadnego dzieła i że hr. Grünne, adjutant cesarski, nawet o pobycie stypendysty JCM. nic dowiedzieć się nie może. Gdy artysta, bawiąc się i pracując w Krakowie, jego listy zbywa milczeniem, obrzuca go tyralyerką humory-

stycznych inwektyw: »Infamster aller infamen Kerls, Schändlichster aller Schänd- »lichen, Treulosester unter den Treulosen, Ehrvergessenster unter den Ehr- »vergessenen! Pflichtvergessenster auf Erden, Scheusal aller Scheusale!« Prosi i napomina, by wrócił, by nie robił zgryzot rodzinie, by się nie narażał na utratę stypendyum i dobrego imienia, lub na wypędzenie z Akademii »mit Schimpf und Schande«, ale, jak gdyby go samego te wyrzuty bolały, dodaje: »Wiem, że Pan jest człowiekiem szczerym, wiernym, otwartym, uczciwym, »najlepszego serca (das Herz auf dem rechten Fleck), chociaż lekkomyślność »Pańska jest większą, niż dobroć Jego serca«.

Jeśli kiedy, to teraz okazał się Pappenheim dobrodziejem artysty — więcej, bo dobrodziejem geniusza, którego świetny rozwój jasno przewidywał. Czuł on, że jego ukochany »Panie« musi się zetknąć bezpośrednio z nową sztuką, że musi się z nią zapoznać, a to nie tyle w sensie przejęcia się nią, ile celem przyspieszenia własnego rozwoju. Bo widział dobrze, że natury podobne, tak dziwnie podatne i wrażliwe, a zarazem znowu samoistne i energiczne, właśnie pod wrażeniem obcych dzieł najszybcej siebie same odnajdują.

Chcąc go zatem wyprawić na wielką wystawę do Monachium, podwaja teraz po powrocie artysty z Krakowa starania, celem zebrania odpowiedniego fundusiku, pośrednicząc w korzystniejszej sprzedaży kilku pomniejszych prac gotowych. Radby bowiem czemprędzej widzieć go wielkim i sławnym (»Ich hätte Sie gerne gross gesehen«), nawet malarzem nadwornym cesarza austryackiego! Wymyśla też Arturowi Rafał Maszkowski w liście monachijskim od »Hofmalera«.

Tą drogą dowiadujemy się o czterech pracach z r. 1858: »Albę« kupuje br. Silberstein, »Jeńców« Stametz-Meier, ks. Montenuovo »Czerkiesa«, a »czwarty szkic«, bliżej nie określony, nabywa hr. Bombelles. Stara się też Pappenheim o dalsze zamówienia dla przyjaciela, n. p. u ks. Adolfa Schwarzenberga na portrety dwóch koni i t. d. — Dunajem na Passawę prawdopodobnie miał się wybrać nasz artysta do Monachium. Pappenheim udał się do Nussdorf, by tam z nim się pożegnać, ale go nie zastał. Wreszcie zebrawszy dlań małą sumkę, 70 reńskich, wyprawił go z Wiednia, z listami polecającemi do obu braci, jednego bawiącego w Reichenhall, drugiego w Monachium i do sędziwego ojca w zamku rodzinnym. Listem Grottgera z 2 października, zawierającym dobre wieści, cieszył się bardzo, radził mu koniecznie odwiedzić ojca, zachęcając go, by przywiózł tam ze sobą kilka wykończonych akwarel lub przynajmniej — sepii.

Sepią też wykonał Grottger rysunek cyklowy p. t.: »Trzy dni z życia rycerza polskiego«, główny owoc swego dwumiesięcznego pobytu w Monachium.

Oprócz tego *capo-lavoro*, którym zajmiemy się w osobnym ustępie, wykonał tu Grottger dla ojca swego przyjaciela wspaniałą akwarelę, »Szamyla, skaczącego w przepaść«, o której również pomówimy później, oraz dwie większe sceny myśliwskie, które przed kilku laty wraz z drewnianym zamecz-

kiem myśliwskim w Alpach bawarskich, w którym były przechowane, stały się pastwą płomieni.

Obok prac wspomnianych wykonał Grottger w Monachium portret pani Jakubowiczowej-Maszkowskiej i jedną scenę z »Festzugu« artystycznego.

Stolica Bawaryi obchodziła wówczas 700-letni jubileusz swego istnienia. Artyści uświetnili tę chwilę historyczną wielkim pochodem, przedstawiającym w kilkudziesięciu grupach rozwój polityczny i socyalny Bawaryi i jej stolicy. Jedna z tych grup przedstawiała wjazd Henryka Pappenheima, sławnego wodza z wojny 30-letniej. Tę właśnie scenę odtworzył Grottger w akwareli ofiarował ją ojcu przyjaciela. Stary hrabia na Pappenheimie akwareli tej, ofiarowanej mu przez artystę. nie przyjął, bo antenat jego — jak żartobliwie pisze —



102. WJAZD HENRYKA PAPPENHEIMA DO MONACHIUM. MONACHIUMM, LISTOPAD 1858. LITOGRAFIA KOLOROWANA.

»zbyt na niej niepodobny do swego portretu. pędzla Van-Dyka«. Nabyła to dzieło królowa bawarska Marya, żona króla Maksymiliana, za pośrednictwem swego marszałka dworu, hr. Karola Pappenheima, brata przyjaciela artysty. Tej pracy, jak i drugiej jeszcze, rysunku, przedstawiającego »Artystę i Muzę«, nabytego również przez królowę, szukałem i szukam bezowocnie. Na razie trzeba mi się zadowolić reprodukcyą »Wjazdu Henryka Pappenheima«, która znajduje się w zapomnianej dziś i rzadkiej publikacyi: »Münchens historischer Festzug 1858 - Verlag von Max Ravizza in München, — Lith. Anst. v. Dr. Wolf u. Sohn in München«. — Publikacya ta, bezimienna i bez tekstu, daje na piętnastu kartach formatu 36×45 cm. w dwu rzędach główne sceny historycznego pochodu. Mamy zatem razem 30 kompozycyi litograficznych, ale, niestety, kolorowanych i to bardzo niedbale; barwy, chlastane szerokim, wodnistym pędzlem, rozlewają się poza kontury figur, szpecąc je ogromnie. Widać

tutaj co najmniej cztery rozmaite ręce: jedna rysuje sceny piesze, trzy inne tworzą sceny konne. Bardzo łatwo je rozróżnić: pierwsza z tych trzech kształtuje konia wielkiego, ciężkiego — taki koń nazywa się w Monachium »ein Biergaul« —; konie drugiego typu są nadmiernie rosłe i zbyt krótkie w grzbiecie, idąc stępem, podrywają nogi przednie nienaturalnie wysoko. Trzecia ręka — to ręka Artura Grottgera. Daje nam artysta tutaj trzy kompozycye; zaraz na pierwszej karcie dwie: górną, z podpisem: »Herzogliche Söldner«, dolną z podpisem »Herzog Heinrich der Löwe«, a na karcie 11*a* »Wjazd Pappenheima«.

Skośne szeregi kirasyerów można zestawić z podobnymi motywami obrazów wcześniejszych Grottgera, a zwłaszcza z uszeregowaniem wojsk na wielkim rysunku do »Odsieczy wiedeńskiej«, o którym będzie mowa w drugiej części tej pracy; wierzchowiec pod trębaczem w zgubionym profilu wykazuje zupełnie typ, rasę i układ koni grottgerowskich — mamy wreszcie kompozycyę przeprowadzoną w jasnych i ostrych liniach i analogię w kostyumach ze »Sobieskim«. Pomijając zatem identyczność tematu, nie możemy już z punktu krytyki stylu wątpić o autorstwie Grottgera. Wrażenie byłoby jeszcze bardziej przekonywujące, gdyby go nie psuły plamy barwne. Prócz tego znajduje się na pierwszej ze wspomnianych trzech kompozycyi, które przypisuję Grottgerowi, w głębi rycerz na koniu, skaczącym identycznie, jak koń Szamyla. Formy siodeł, linie zadów, posuwistych ogonów i krzyżujących się nóg tylnych są na obu kompozycyach zupełnie identyczne. Mamy zatem przed sobą niewątpliwe prace Grottgera, roboty przygodne, do których zresztą większej wagi nie przywiązuję.

Wszystkie te prace trzymały Grottgera w Monachium dłużej, niż pierwotnie zamierzał. Termin urlopu, udzielonego mu przez dyrektora Rubena, dawno był upłynął. »Co się z Panem dzieje?« pyta zaniepokojony przyjaciel. »Czy powtórzy się w Monachium katastrofa krakowska? Zaczynam żałować, »że, namawiając tak usilnie do podróży monachijskiej, stałem się powodem »Pańskich prawdopodobnie na nowo zaczynających się długów. Czy mam »stracić wiarę w Pański charakter? Gdzie przyrzeczenia i zapewnienia, dane »dyrektorowi? Z oczu i z pamięci! Czy chcesz Pan Wiedeń zupełnie opuścić »i cesarzowi tak się odwdzięczyć?«

A gdy przyjaciel-artysta nie ma o czem z Monachium powrócić i w Salzburgu się zatrzymuje, wydobywa Pappenheim z pod ziemi 50 fl. i posyła je do Salzburga; niezrażony odmową p. Paterna, daje »obrazy (jakie?) do Kunstvereinu«, poleca artystę w Salzburgu rotmistrzowi baronowi Mundy'emu, w Linzu baronowi Brandensteinowi, uspokaja ponownie rozsrożonego dyrektora, interweniuje u właściciela pomieszkania, który rzeczy nieobecnego artysty chce na bruk wyrzucić, i posyła 26-go grudnia dalsze 50 reńskich, uzyskanych ze sprzedaży tych obrazów, niestety bliżej nie nazwanych, do Lincu, gdzie artysta, któremu powrót z Monachium się nieszczęścił, ponownie był ugrzązł.

mimo, że — jak się dowiadujemy z listu do matki z dnia 14 stycznia 1859 — wykonał i zbył tamże kilka szkiców olejnych i akwarel; a cieszy i śmieje się on bardzo szczerze w tym liście, opisującym szczegółowo odysseję z Monachium do Wiednia, na wspomnienie, jak mu ów adjutant hr. Brandenstein donosi. że »JCes. Wysokość arcyksiążę Henryk raczył (!) jedną z jego prac włączyć do swego albumu za 3 luidory«.

Wprost wzruszające dowody najserdeczniejszej przyjaźni daje artyście Pappenheim, pisząc do niego kilkakrotnie podczas kampanii włoskiej lub nawet od łoża śmierci ukochanego ojca (list z Pappenheimu, z 26 czerwca 1860). Nazajutrz po większej potyczce lub bitwie znajdzie on czas i spokój, by się wypytać przyjaciela o jego powodzenie, o jego postępy w sztuce i nowe prace. Szuka formalnie sposobności, by mu coś przyjemnego powiedzieć, a zarazem po przyjacielsku go upomnieć. Wyrażając się o batajliście, towarzyszącym jego pułkowi, nazwiskiem Bachmann-Hochman, dość sceptycznie, dodaje: »To już »mój *Panie* zupełnie inny człowiek. Poetyczna natura, zmysł dla wszystkiego, »co piękne, żywa fantazya, cudowny człowiek — prawdopodobnie zawsze jeszcze »taki lekkomyślny, albo może też i nie?« W innym liście znowu, z kwietnia 1860 — czytamy: »Addio i ukłony Pańskiej matce, którą proszę, by Panu »wycięła repremendę i by z Pana zrobiła porządnego człowieka, dotrzymującego słowa; spodziewam się, że i Pańska piękna siostrzyczka w tem nam »dopomoże. Jeżeli więc tak wszyscy troje perorować będziemy, to może to »przecież — na nic się nie przyda«.

W liście z pod Gravellony w Piemoncie z dnia 23 maja 1859 r. wypytuje się o losy »*des berühmten Sobieski-Bildes*«, »czy obraz zakupiony »i nagrodzony, czy imię Grottgera przeszło już do nieśmiertelności«, a wreszcie »*ob das gewisse Tableau-Bild fertig geworden*«.

»*Das Tableau-Bild*«? Co to być może? Do jakiego dzieła odnosi się to zapytanie? Dziś jeszcze oznacza się słowem »*Tableau*«, albo »*Tableaubild*« zdjęcie fotograficzne większej grupy, lub szereg luźnych fotografii czy drobnych kompozycyi, złączonych ornamentyką w jeden wspólny obraz.

Ze słów dalszych: »Hohenstein już nie będzie zapewne we Wiedniu, »udaj się Pan zatem do jednego z adjutantów JCMości, każdy z nich chętnie »będzie Panu pomocnym, a zwłaszcza polecam Panu do odbioru tego dzieła »majora hr. Schönfelda« wynikałoby, że tu jest mowa o jakiemś dziele, które artysta zamierzał ofiarować cesarzowi do nabycia. Najbliższem byłoby przypuszczenie, że to portret konny cesarza, otoczony winietami i emblematami. Poszukiwania, przedsięwzięte najuprzejmiej przez nadworny urząd podkomorzych w prywatnych zbiorach cesarskich, dały wynik ujemny; nic podobnego nie znaleziono: oprócz »Wojny« żadne inne dzieło Grottgera w zbiorach cesarskich wogóle się nie znajduje. Z drugiej strony przypominam, że Alfred Szczepański w swym szkicu biograficznym i Alfred von Wurzbach we wstępie do publikacyi Miethkego podają — nie wiem, czy niezależnie od siebie — wia-



PORTRET KONIA.

domość, że Grottger wykonał dla cesarza wielką illustracyę do jednego z poematów Szyllera. I niewątpliwie był do takiej pracy ten rok (1859), rok stuletniego jubileuszu urodzin Szyllera, najstosowniejszym; miał zresztą Grottger pracować także dla jednego z jubileuszowych wydań dzieł Szyllera, w czem, dodam nawiasowo, spotkałby się był z Boecklinem i wspólnym ich przyjacielem, lwowianinem Pentherem. Artysta nasz był wielkim wielbicielem Szyllera; znał go z lektury i ze sceny, wymienia go nieraz i robi do znanych cytatów z dramatów częste aluzye. Do tego szczerego uwielbienia dla twórcy »Wallensteina« i »Dziewicy Orleańskiej« przyczynia się jeszcze i polityka.

Nazwisko tego prawdziwego Fryderyka Wielkiego, jakiego Niemcy wydały, było wówczas poniekąd hasłem politycznem, socyalnem prawie. Zapomniano o jego skrajnym indywidualizmie, ignorowano jego słowo o głupiej większości, nie chciano wypominać mu nieprzyjemnego dystychu pod adresem Wiednia. Widziano i uwielbiano w nim przedewszystkiem autora »Zbójców« i »Tella«, utworów, dłuższy czas przez cenzurę zakazanych. A młodzież Akademii sztuk pięknych, dostarczająca każdemu ruchowi zazwyczaj najskrajniejszych żywiołów, wystąpiła w obchodzie jubileuszowym ostentacyjnie. I w kółku polskiem, skupiającem się dokoła Grottgera, czczono Szyllera gorąco. W jednym z roczników »Gartenlaube« z lat sześćdziesiątych (przejrzałem je wszystkie, szukając illustracyi Grottgera), znajduje się kompozycya wysokich zalet, rysowana świetnie, pełna poezyi i sentymentu. Jest to niejako illustracya do słów z prologu »Wallensteina«

»Die Nachwelt flicht dem Mimen keine Kränze«,

przedstawiająca zgon sławnego aktora na poddaszu, w chwili, gdy mu przynoszą wieniec z wawrzynu. Znaczona jest monogramem z dwóch liter »MM«, a znawca tej epoki i bez tej marki rozpozna rękę Marcelego Maszkowskiego, pełną subtelnej finezyi. Prócz tego znajduje się we Lwowie — w cennych zbiorach p. Wandy Młodnickiej — druga jeszcze praca Marcelego Maszkowskiego, odnosząca się do Szyllera: idealizowany i przeduchowiony profil tego poety we formie medalionu. Jedynem większem dziełem Grottgera, wiążącem się z Szyllerem, dotychczas nam znanem — to kompozycya do »*Würde der Frauen*«. Trzeba się jednakże stanowczo oprzeć pokusie identyfikowania jej ze wspomnianem »*tableau*«. Pominąwszy już datę niewątpliwą (1857), którą artysta, wraz z pełnem nazwiskiem, na tym rysunku położył, zmuszałaby sama technika, drobnostkowo wykończona, i typika symbolicznych postaci niewieścich, nie wznosząca się jeszcze ponad mało-mieszczańską wiedeńską »słodką dziewczynę«, do przerzucenia tego dzieła o jakie dwa lub trzy lata wstecz, poza r. 1859. Nie jest prawdopodobnem, by Grottger ofiarował cesarzowi dzieło, datowane dwa lata wcześniej, musimy zatem przypuścić, że stworzył teraz na wiosnę r. 1859 drugie jakieś »*tableau*« do innego poematu Szyllera, lub jego apoteozę. Cesarz nabyć tej pracy już nie mógł, bo w najbliższych dniach opu-

ścił Wiedeń i udał się do Piemontu na pole walki, a Grottger dzieło to, przyciśnięty koniecznością, prawdopodobnie wnet potem za nizką cenę sprzedał. Cieszmy się nadzieją, że się odnajdzie i że i w tym wypadku tak, jak to się stało z portretem ks. Adama Czartoryskiego, jakiś szczęśliwy przypadek, jakieś *documentum noviter repertum* wiarygodność i tej wzmianki hr. Pappenheima potwierdzi. Ten jego list, jak i liczne inne, pisane z Kampanii włoskiej, zostawił Grottger bez odpowiedzi, ale swe długie milczenie wynagrodził wreszcie owym sławnym listem, bogato ilustrowanym, datowanym z 17. sierpnia 1859 r., który powyżej obszerniej omówiłem. Reagował w nim także pod koniec na uprzejme zaproszenie pułkownika, który go chciał mieć podczas kampanii przy swym boku. Ale w liście z pod Wenecyi pisze mu Pappenheim: »Dobrześ Pan zrobił, nie przyjeżdżając. Nie było co uwieczniać. Przegrane »bitwy do tego się nie nadają«. Wolałby raczej, by Grottger teraz do niego przybył, tęskni za nim i radby z nim dzielić się wrażeniami sztuki, wybrać się z nim razem do Wenecyi i do spółki starych mistrzów weneckich studyować. Nie otrzymując odpowiedzi — naturalnie — urguje nowym listem z Sanguinetto z 12-go sierpnia 1859: »Piszże Pan, przeklęty i nieszczęsny »Panie«, »czy tu Pan do mnie przyjedzie« i żartując sobie z dawniejszej nietęgiej niemieczyzny Artura, dodaje bardzo zabawnie: »*Wir werden schiessen zu den* »*Schnepf-ffen und sie erschlagen, auch* na konie *können wir gehen*, jak Pan chcesz«.

O drobnostce jeszcze nie należy zapomnieć. W liście, pisanym z Udine 7 września 1859, prosi pułkownik przyjaciela, powołując się na jego dawną obietnicę, o p r o j e k t n a a r t y s t y c z n ą w i n i e t ę dla programów koncertów wojskowych, wówczas bowiem i kawalerya miała jeszcze swe »bandy«.

Prośbę tę ponawia w niemniej jak ośmiu listach, opuszcza Włochy, wraca do Wiednia, obejmuje komendę nowego pułku, awansuje — a jeszcze tej bagateli doczekać się nie może! Całość radby mieć skromną i elegancką, tylko nie przeładowaną trofejami, z obrazkiem ataku kawaleryi, lub z piękną ornamentyką tylko (»*mit schönen Randzeichnungen*«) »*wie das bewusste Tableaubild*«. Także z dyplomu myśliwskiego Schwarzenberga (wykonanego prawdopodobnie w jesieni 1858), radzi artyście niejedno zaczerpnąć. Zamierzony był barwny druk, a wykonać go miała sławna drukarnia państwowa. A jak prosi! Warto posłuchać (list z 12-go kwietnia 1860 r.): »A co? Czy »nie mówiłem! Znam swoich ludzi. Tak znam ich i znam zwłaszcza najbez»bożniejszego ze wszystkich »panie«, owego pra-Panie, najlekkomyślniejszego »ze wszystkich lekkomyślnych »panie«, tego znam dokładnie: nazywa się Artur »Grottger, a ten tem się wyszczególnia, że nigdy słowa nie dotrzyma. Otóż »ten »Panie« przed 6 miesiącami obiecał mi wykonać program koncertowy, »i drugich sześć miesięcy minie, a jeszcze go nie dostanę. Do kogo, do czego »mam apelować? Do Pańskiej przyjaźni, dobroci, do Pańskiego talentu? »Wszystko nadarmo!«

A w następnym liście błaga: »Kochany, dobry, najlepszy, najdoskonalszy, »najwspanialszy, jedyny, boski, nieporównany »Panie«, »Panie«, wszystkich »panie«, nie zapominaj Pan i poślij mi Pan programy koncertowe«. Jeszcze 13 maja 1860, w 8 miesięcy po zamówieniu, dopomina się i prosi o te programy w żartobliwym liście, w którym dobroć, wyrozumiałość i humor składają się na nader sympatyczną całość. Oto wyjątek:

»1. Kto się raz jeszcze pomylił?????

»2. Kto jest ten sam, jakim był zawsze??

»3. Kto wyczekuje nadaremnie z dnia na dzień, z godziny na godzinę?

»4. Kto tych programów nie przysyła i słowa nie dotrzymuje??????

»ad. 1. Pappenheim.

»ad. 2. Grottger.

»ad. 3. Pappenheim.

»ad. 4. Grottger.

»Kto się bardzo gniewa na »Panie« Artur?«

»Łatwowierny Pappenheim«.

Gdy i ten list nie poskutkował, grozi w dalszym liście użyciem najbardziej drastycznego środka, t. j. codziennym niefrankowanym listem.

O wspomnianym właśnie przez Pappenheima »Dyplomie myśliwskim« ks. Schwarzenberga mogę, dzięki uprzejmym poszukiwaniom p. Dr. Wilhelma Suidy, podać bliższe szczegóły. Była to kompozycya humorystyczna, illustracya wesołych wierszy Pappenheima, opisujących pewną przygodę myśliwską, podczas której książę zwierzynę niezupełnie *lege artis* położył. W posiadaniu księcia znajduje się druga jeszcze akwarela Grottgera: »Gniady wierzchowiec, którego przyprowadza dżokiej«. Oba dzieła — prawdopodobnie z r. 1858 — przechowane są w jednym z jego zamków czeskich.

Po tych drobnostkach przejdźmy teraz do dzieł o wiele ważniejszych.

W bitwie pod Solferino padła pod Pappenheimem ulubiona klacz jego Violetta, a choć już Grottger we wspomnianym liście ilustrowanym, unosząc się nad pięknością tego konia, przyjacielowi portret jego według dawniejszego szkicu obiecał — zdaje się przecież, że go nigdy nie wykonał; dwukrotnie, w r. 1860 i 1862, upominał się Pappenheim o przyrzeczone dzieło, które sobie wyobrażał jako akwarelę, stanowiącą *pendant* do wyżej wspomnianych czterech akwarelowych portretów koni, wykonanych w Trauersdorf w r. 1856.

Zamiast portretu tego konia przyszły do skutku dwa inne: oba stworzył artysta w ostatnich dniach lipca r. 1860, bawiąc u przyjaciela na Węgrzech, w Albie (Stuhlweisenburgu). Zaprosił go tam przyjaciel-opiekun: »znajdzie pan »tutaj dom gościnny, 9 wierzchowców, mnóstwo »becassi« i majętne obywa- »telstwo w sąsiedztwie, gdzie łatwo o zamówienie choćby u takiego sportowca, »jak Batthyani«.

Oba te portrety zasługują ze wszech miar na uwagę. Są to pozornie tylko szkice olejne; materyał (tekturka) i polskie podpisy przemawiają za tem

że to są raczej jakby notatki dla własnego użytku. Na pierwszym portrecie klaczy Eclipse oprócz monogramu czytamy napis: »...Klacz Ang... Pappenheima. Alba 29/7 60«, na drugim: »Beffy, klacz ang., własność hr. Pappenheima. Alba 30/7 60«. Niewątpliwie musiał właściciel oba te szkice portretowe od przyjaciela wyprosić. Różnią się one od siebie bardzo. Mam wrażenie, jakoby artysta pierwszy szkic portretowy później, po położeniu daty, wykończył, by zatrzeć charakter szkicowanego *impromptu*. Roztoczył on tu przed oczyma rozkoszny kraj, obraz »puszczy« węgierskiej, ze soczystą zielenią traw bujnych i wielobarwnością kwiecia; w głębi widzimy sianożęcie z miniaturowemi figurkami i kopice siana, rozrzucone po płaszczyźnie, wiodące oko w coraz głębszą dal. — Być może, że ten krajobraz artysta domalował później, mam bowiem wrażenie, jak gdyby postać pięknego zwierzęcia nie łączyła się organicznie z tem tłem pejzażowem, pełnem subtelnej finezyi. Ta klacz skarogniada sprawia wrażenie figurki, postawionej w profilu na stole. Cały ten obrazek, jeden z najnadobniejszych, ale i najmniej żywych, jakie Grottger stworzył, bawi bardziej oko, niż umysł, zdaje się być raczej kombinowanym, niż komponowanym. Jest w nim więcej »*freshmoon-hey*«, niż soczystego siana, więcej perfum, niż świeżej woni. — Cieszmy się, że Grottger i takie cacko stworzyć umiał, cieszmy się bardziej jeszcze, że go nie powtórzył. Grottger nie był stworzony na to, by nas obdarzać pieścidełkami sztuki drobnych mistrzów, by tworzyć obrazki, o które dobijaliby się na aukcyach kollekcyonerzy z lupą w ręku. W obrazku tym podziwiamy artyzm, ale szukamy nadaremnie — Grottgera. Ten zaś objawia się z całem ciepłem swojej duszy, z całą przenikliwością swojej intuicyi w portreciku szkicowanym klaczy »Beffy«, której barwną kopię podaję obok. Już powyżej starałem się go scharakteryzować.

Nadawanie zwierzętom w sztuce wyrazu twarzy ludzkiej nazywamy antropomorfizmem. Przed tym obrazem, przed portretem tej angielskiej klaczy, należącej do niemieckiego magnata a malowanej na węgierskiej ziemi przez polskiego artystę, rodzi się mimowoli pojęcie: antropopsychizmu. Nie mogę nic innego o tym obrazku powiedzieć, jak to, że Grottger wlał weń swoją duszę. Wolno każdemu robić nad temi słowami swe glossy i nazywać to według francuskiego przysłowia »szukaniem południa o 14-tej godzinie«. Chciałbym się tylko zapytać, czy ów proces »wlania swej duszy« dozwolonym jest artyście tylko wobec fizyonomii ludzkiej i krajobrazu? — Sztuka Grottgera widzi wogóle w człowieku i koniu pewną wspólność, z początku czysto fizyczną i ruchową, później już i psychiczną, tak przedewszystkiem we »frenetycznych utworach« z owymi czerkiesami na koniach w szalonym skoku lub rozpędzie, pochodzących przeważnie z r. 1858, zwłaszcza w najbardziej skoncentrowanym z nich wszystkich, w »Szamylu«, z jesieni tegoż roku. W najbliższą relacyę psychiczną, prawie duchową, wprowadza Grottger konia i człowieka w obrazie znanym mi tylko z opisu, jaki sam daje w owym illustrowanym liście: »K o ń »a u s t r y a c k i e g o s z t a b o w c a odnajduje n a p o b o j o w i s k u swego po-



103. PORTRET KLACZY ANGIELSKIEJ. ALBA, LIPIEC 1860.

»ległego jeźdźca. Koń, drugi tom »Augusta«, jest cudny; staje i obwąchuje »trupa swego pana. Tymczasem zbliżają się trzej przebiegli żuawi, by to szla»chetne zwierzę złapać. Cały dowcip polega na tych trzech przebiegłych ło»trzykach«.

Jest to zatem obrazek o dwóch anegdotach: jednej objektywnej, czysto rodzajowej, drugiej pełnej lirycznego sentymentu, z pewną domieszką tragizmu, a zatem także o dwóch odmiennych momentach kompozycyjnych.

Tylekroć reprodukowany obraz Loefflera »Śmierć Czarneckiego« nosi datę roku następnego: 1860. W tym szczerze rzewnym motywie wodza, żegnającego się na łożu śmierci ze swym ukochanym wierzchowcem, wyszedł Leopold Loeffler, jak mi się zdaje, trochę ponad siebie i poza siebie; w innych przynajmniej obrazach jego takich rysów nie odnajduję. Ten wzgląd i bliskość tej późniejszej daty pozwala przecież przypuszczać, zwłaszcza wobec codziennego stykania się obu artystów w Wiedniu, że obrazek Grottgera, u nas zupełnie nieznany, podsunął Loefflerowi pomysł wysnucia obrazu z tej anegdoty. Im bliżej się wchodzi w stosunek sztuki Grottgera do utworów jego przyjaciół

wiedeńskich w latach 1858—65, tem dobitniej i wyraźniej zaznacza się on jako główny wódz i organizator sztuki naszej w tych czasach; że zaś także cały szereg malarzy, rysowników, a zwłaszcza ilustratorów wiedeńskich stał pod jego wpływem, radbym choćby przelotnie tylko na razie zaznaczyć. Ten jego dar upsychizowania natury zwierzęcej, złączenia się z nią w życiu i w sztuce jakimś blizkim, serdecznym, duchowym prawie węzłem — oto rys, dla całości fizyognomii twórczej Grottgera bardzo ważny. Znajduje się w listach jego z wiosny roku 1866 ustęp, znakomicie ilustrujący ten dar wspólnego czucia z psychą zwierzęcą, czyta się go formalnie jako tekst do portretu klaczy Beffy z r. 1860. »Przyprowadzono do Śniatynki cudnego angielskiego Karolusa, »ogiera. I ja także weselszy, bo widok tak wspaniałego zwierzęcia robi na »mnie wrażenie orzeźwiające. Taka głowa pełna wyrazu, takie oko ogniem »tryskające, to rżenie swobodne, a tak silne, że aż przeraża, to wszystko »razem tak dziwnie rozbudza, tak mną całym porusza, że i ja »się swobodnym i wiele silniejszym czuję. Do takiego zwie»rzęcia tak bardzo przywiązać się można, że ono staje się »dla nas droższem od niejednego z dobrze życzących. Jak »czas pozwoli, to będę malował pana Karolusa«.

Rzadko kiedy komplikuje i potęguje się pewien proces psychiczny tak, jak w tym przypadku, kiedyto do fascykułu jego aktów przybywa dokument, oświetlający nagle całą sprawę ze strony wręcz przeciwnej. Tym dokumentem — to portret olejny hr. Pappenheima. Bo czy uwierzymy? W tych samych dniach, gdy Grottger tworzy ten malutki portrecik konia, dzieło przedziwnej, niesamowitej prawie przenikliwości i finezyi psychicznej, maluje on także portret naturalnej wielkości wysokiego dygnitarza wojskowego, z całą galeryą orderów, z wyrazem twarzy martwym, nikłym, w znudzono sztywnej pozie adjutanta, wyczekującego, rychło-li jego »najdostojniejszy« audyencyę zakończy i do siebie go zawezwie. Bardzo jesteśmy wdzięczni Rohanom i Metternichom, Herbersteinom i Puthonom, że na odwrotnej stronie obrazu wraz z datą 19 lipca 1860 stwierdzili, iż to portret — Aleks. Pappenheima. Mimo wielkiego i widocznego podobieństwa — słabe portrety są zwykle podobne — trudnoby nam uwierzyć, by ten portret, taki zimny i obojętny, mógł przedstawiać najdroższego przyjaciela i opiekuna artysty — raczej przypuszczalibyśmy, że to olejne powiększenie marnej fotografii, jakich Grottger kilka wykonał. Ale z tego płóciennego dokumentu na odwrotnej stronie obrazu dowiadujemy się równocześnie, że Grottger w portrecie tym występuje jako »fa-presto«, jako malujący tachygraf; portret ten bowiem jest owocem trzygodzinnej pracy. Nie znam może w całej twórczości Grottgera drugiego dzieła, a w każdym razie nie znajdziemy drugiego portretu, któryby był tak zupełnie pozbawiony bezpośredniego impulsu, jak ta 180-minutowa parada. Jeżeli gdzie, to w tym przypadku spodziewalibyśmy się raczej rozmachanego szkicu, dzieła ze wszystkimi małymi błędami i wielkiemi zaletami improwizacyi. Portret ten to naj-

większa niespodzianka *in minus*, jaką nam Grottger zostawił, a wyszukana poprawność tego dzieła jest jego największym błędem. Wątpię wprawdzie, by ten portret, tak jak go dzisiaj mamy, ze wszystkimi swymi kolorystycznymi smaczkami i światełkami, igrającemi po hełmie i orderach, mógł być rzeczywiście skończonym w przeciągu trzech godzin. Przeciwnie, przypuszczam, że Grottger, opuszczając Albę w sierpniu 1860 r., by się udać do Śniatynki, pozostawił dzieło nieskończone i że te ostatnie dotknięcia pędzla położył na nim dopiero w dwa lata później, za swej ostatniej bytności w Albie, w lipcu i sierpniu r. 1862. Był wówczas wogóle bardzo pilnym i nie na darmo spożywał *panem hungaricum;* pracował dużo na puszczy węgierskiej pod gołem niebem, ochraniając się od skwaru sierpniowego słońca wielkim parasolem płóciennym, o którym w korespondencyi jest mowa, a owocami tych studyów są owe świetne rysunki z życia ludowego: obozy cygańskie, sceny ludowe a przedewszystkiem ta wspaniała stadnina, znane nam niestety tylko z drzeworytów waldheimowskich, w *Mussestunden* i *Illustrierte Blätter*. Wówczas też zapewne »podotykał« — jak mówią malarze — ostatecznie i portret przyjaciela. W liście Pappenheima, pisanym do artysty d. 14 sierpnia 1862, w kilka dni po jego wyjeździe, czytamy bowiem: »Obraz dzisiaj werniksowa- »łem, odejdzie jutro do Bawaryi, gdzie będzie paradować w zamku moich »przodków«. Słowa te odnoszą się — jak to już z treści wynika i jak mię hr. Zygfryd Pappenheim zapewnia — właśnie do tego portretu. Skoro ten był przeznaczonym dla galeryi familijnej rodzinnego zamku, byłby go hr. Aleksander wysłał zaraz w r. 1860, gdyby już wówczas był skończonym.

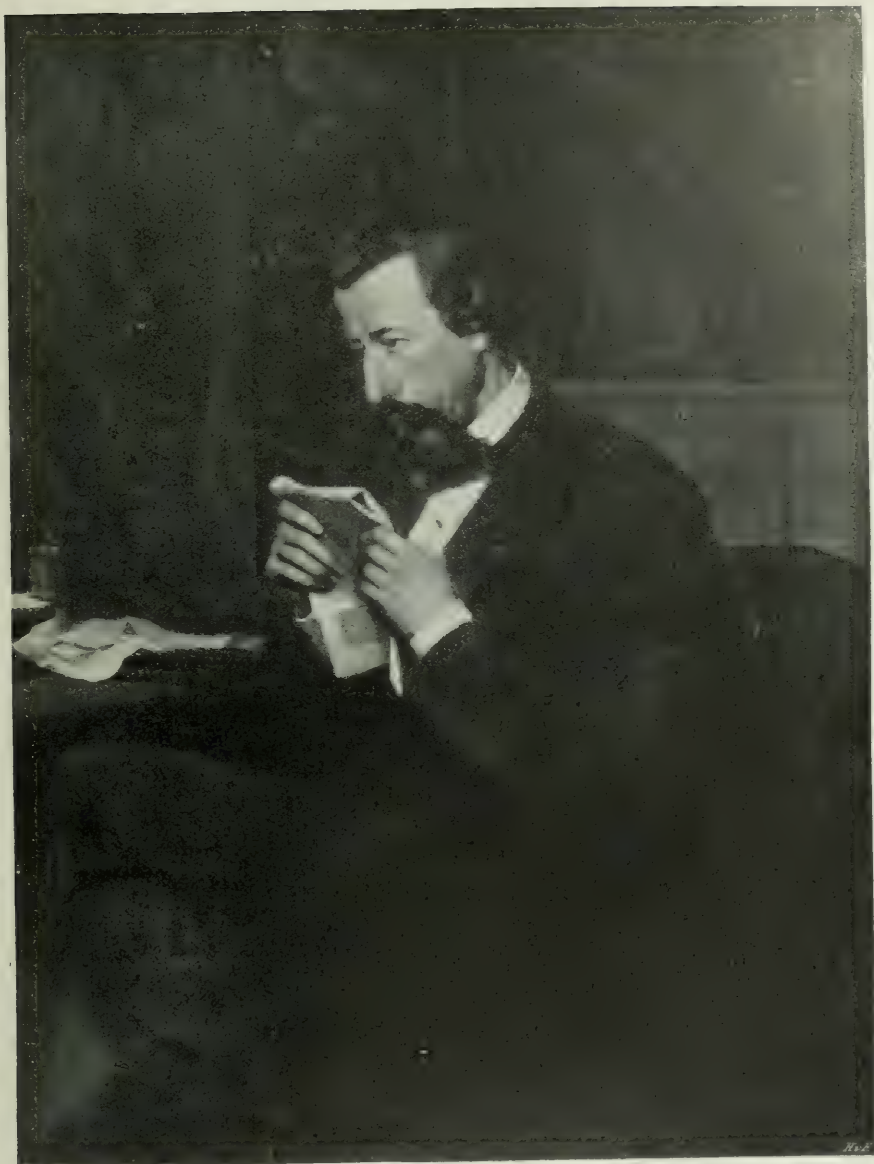
Ten portret, mierzący na wysokość 125 cm. a na szerokość 62 cm., jest ze wszystkich dotychczasowych dzieł naszego artysty rozmiarami największym. Do takich wymiarów sztuka jego nie była przysposobioną. Nie zbywało artyście wprawdzie bynajmniej na siłach do pokonania problemu psychologicznego portretu, ale musiał uledz przewadze centymetrów, nie dorósłszy do rozwiązania tego problemu artystycznego. Wobec zadania przedstawienia postaci ludzkiej w naturalnej wielkości siły jego słabną, czar ulatuje, geniusz jego, jakby zrażony tem ubieganiem się jego ręki o kształty i rozmiary rzeczywiste, odstępuje go; w tych wyjątkowych wypadkach artysta przestaje być sobie wiernym i traci Dantejską »*retta via*«.

I na polu portretu objawia się ten sam kontrast między Grottgerem a Matejką, jaki się uwidocznia w zakresie objawów ruchu i siły fizycznej. Matejko dąży bezwiednie prawie do nadnaturalnych rozmiarów i stopniuje je w miarę większej swobody. Przedstawia on postać ludzką na portretach w rozmiarach naturalnych przeważnie wówczas tylko, gdy względy uboczne nie pozwalają mu swobodnie się rozwinąć, tak np. w portretach marszałków krajowych we Lwowie wzgląd na inne portrety tej galeryi. Ale w portrecie własnym, w portrecie córki, lub syna, lub w popiersiu tej czy owej damy, objawi się tendencya do heroizacyi kształtami, wykraczającymi ponad wymiary naturalne.

Grottger pójdzie drogą przeciwną — tam, gdzie tworzy swobodnie, będzie redukował ukochaną postać do coraz mniejszych rozmiarów, i to tak długo, aż trafi na skalę, odpowiadającą intencyom i nastrojom jego duszy.

Tylko w średnich rozmiarach postacie jego ruszają się swobodnie, wchodzą ze światem zewnętrznym, z przyrodą, z urządzeniem wnętrza, z koniem, książką lub paletą w bezpośredni i naturalny kontakt i stosunek. Rozmiary naturalne trwożą artystę, postać drętwieje i sztywnieje, motywy sytuacyjne, pomyślane pierwotnie w redukcyi 1:10, przetransponowane ponownie do rozmiarów natury, stają się błahe i nikłe, jak filigrany stokrotnie powiększone, jak opera Mozarta w instrumentacyi wagnerowskiej. Myśl twórcza, zaprzątnięta zupełnie rozwiązaniem motywów fizycznych, zatraca psychologię, a im bardziej artyście zależy na stworzeniu wybitnego dzieła, czy to w tym przypadku, czy też, gdy za lat cztery pokusi się o portrety naturalnej wielkości ks. Jerzostwa Czartoryskich, tem mniej dopisze. Czuje on dobrze, że portretowani mają o dwoje rąk za wiele, nie wie formalnie, co z niemi począć, daje im pozy nie lepsze od fotografa, szuka wyjścia w drobnostkowo-rodzajowych motywach, jak lektura gazety, robótka ręczna i t. d. Z tem wszystkiem nie chcielibyśmy się bez tych portretów obejść. Temi estetycznemi porażkami znaczy się jego żmudna i ciężka droga od portretu sytuacyjnego do psychologicznego. Około r. 1865 stanie na krótki czas kompromis. Artysta nie zrzeknie się wymiarów naturalnych, ale ograniczy się do samego popiersia, częściej jeszcze do samej głowy tylko, ujętej w ramy owalne. Tak powstaną n. p. w r. 1866: olejne popiersia a raczej głowy portretowe kobiet, dla których był przejęty najgłębszą czcią, o wyrazie psychicznym, bardziej wytężonym, niż głębokim; mam tu na myśli przedewszystkiem portrety: hr. Alfonzyny Dzieduszyckiej, pani Skolimowskiej i panny Wandy Monné. Z nich dopiero zrodzi się w ostatniej fazie portret, odpowiadający najzupełniej jego intencyom psychicznym, portret rysowany, nieco mniejszy od wielkości naturalnej, owiany całym czarem jego twórczej duszy.

Nie chcąc, by czytelnik pod wrażeniem tego »wielkiego« portretu, będącego dziełem raczej ręki niż ducha Grottgera, stale pozostał i by tego portretu, jakich wiele, nie uważał za ostateczny ikonograficzny i artystyczny wyraz tej przyjaźni, jakich mało, — postanowiłem, grzesząc świadomie przeciw chronologii, pozostawić na sam koniec krótką analizę jednego z najpowabniejszych, najbardziej serdecznych i poufnych dzieł, jakiemi sztuka Grottgera się szczyci. Jest niem »Kalendarz na rok 1859« (Nr. 105). Miejscem i datą skończenia, a możliwie nawet i powstania tego obrazu jest Liniec i 24-ty grudnia r. 1858. Artysta był wówczas w wielkich opałach. Pieniądze, wysłane przez Pappenheima do Salzburgu, gdzie niewytłumaczonym sposobem w kilka godzin po wyjeździe z Monachium artysta już był »ugrzązł«, ledwo wystarczyły na zapłacenie rachunku hotelowego i na odesłanie państwu Jakubowiczom — jak pisze do matki 14 stycznia 1859, »szwagrostwu poczciwego Rafała i Marcela



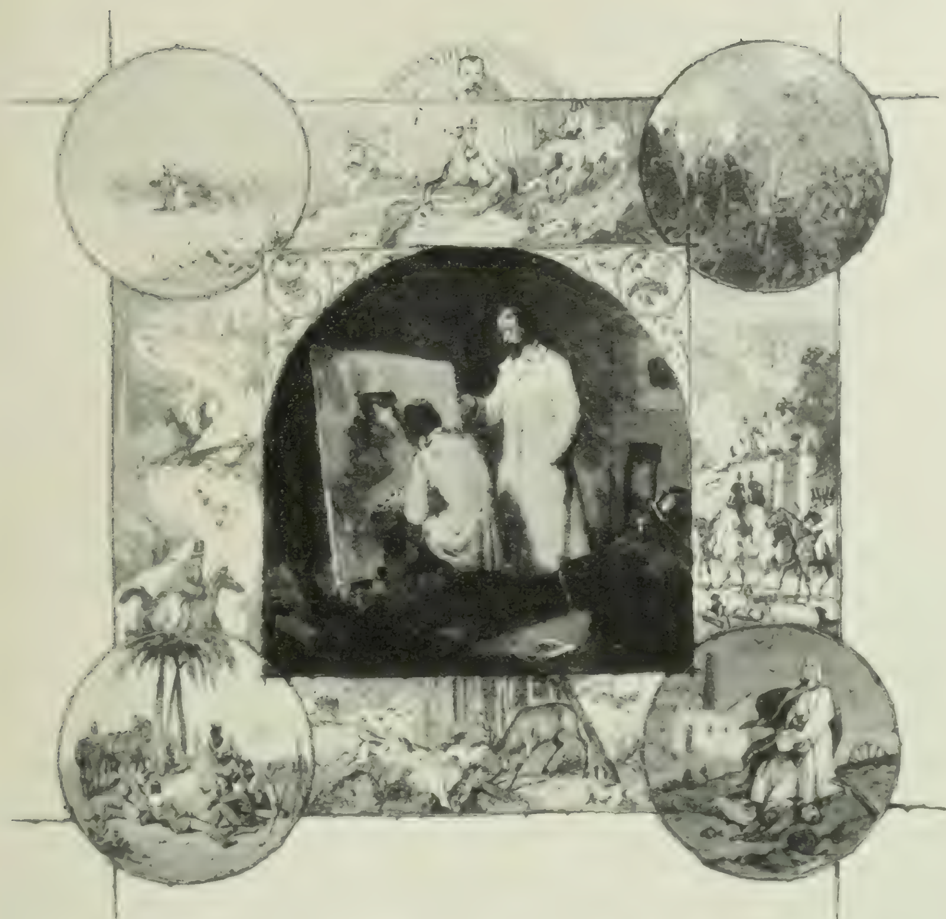
104. PORTRET KS. JERZEGO CZARTORYSKIEGO.

Maszkowskiego« — pożyczonych 35 fl. tak, że do Lincu znowu z niczem prawie przyjechał i choć »nie próżnował, robiąc kilka szkiców olejnych i rysunków«, żył w niezbyt rozkosznym prawdopodobnie hotelu »Pod armatą«, źle wprawdzie, ale zato na kredyt, pomagając sobie, jak mógł, przygodnemi robotkami, o których wyżej wspomniałem: a choć nie wie, że Pappenheim nową

pomoc pieniężną już był wysłał, ale że list pieniężny błąkał się za nim po Monachium i Salzburgu, myśl jego ciągle tylko tym wiernym przyjacielem jest zaprzątnięta. Pappenheim staje przed oczyma jego duszy raz jako zapalony myśliwy, to znowu jako dziarski wojownik, to wreszcie jako opiekun i mentor, interesujący się najserdeczniej artystą i jego sztuką. Tym serdecznym myślom o przyjacielu, kłopoczącym się niemało jego losami, daje artysta teraz najpiękniejszy wyraz w tym »Kalendarzu«. Ujęcie całości jest rzeczywiście pełne wdzięku: wita nas tu pomysłowość dekoratywna P. I. N. Geigera, przetłumaczona na własną finezyę a odświeżona wrażeniami monachijskiemi. Ogólnie wzoruje się Grottger na kalendarzach swego mistrza, Geigera, które ten przez szereg lat wydawał. Spotykamy się z nimi dziś jeszcze często w wiedeńskich antykwarniach. Tylko w środku, zamiast kalendaryum, umieszcza nasz artysta grupę portretową.

Kręgi w rogach nad portretem ze stylizowanemi esami — to gotyk z Hohenschwangau i z powstających wówczas w Monachium »stylowych« kamienic i pałaców. Dokoła biegnie cyklowo polowanie *par-force* na jelenia, w czterech rysunkach sepiowych o podobnych motywach zapewne, jak owe otaczające wspomniany powyżej dyplom myśliwski ks. Schwarzenberga. Cztery medaliony z akwarelowemi scenami wojennemi, to znowu reminiscencya niewątpliwa — wspomniałem o tem powyżej już — »Czterech pór roku« Januarego Suchodolskiego: zima — atak lansyerów polskich 1830—31, wiosna — zdobycie fortu Malakoffa 1854—7, lato — Anglicy w Indyach 1856—9, jesień — to scena z powstania węgierskiego z 1848—9, ta ostatnia wielkiej wagi dla rozwoju przyszłego autora »Wojny«. A w samym środku, pod kręgiem »szlachetnego« romańskiego łuku à la Schnorr, Führich *e tutti quanti* umieścił artysta przed sztalugą siebie i przyjaciela, grupę portretową, zachwycającą przedewszystkiem swobodą, poufnością i poufałością tonu, delikatnością pędzla i uczucia. A na samej górze całego *tableau* wyskakuje, jak dyabełek w jasełkach, filuterna główka młodego artysty. I to reminiscencya — z przed miesiąca. Tak kukają do siebie aniołek-stróż i szkielecik śmierci ze stylizowanych framug na »Trzech dniach z życia rycerza polskiego«. Gdyby Francuz jakiś zamierzał w dziele zebrać *Les chefs-d'oeuvre de l'art intime* XIX w., nie mógłby tego dzieła pominąć. Ale czy odgadłby narodowość autora?

Trzeci raz jeszcze miał artysta zagościć w Albie. W liście z 16-go stycznia 1863 cieszy się hrabia nadzieją zapowiedzianego dłuższego pobytu przyjaciela: »Mam 10 koni, będziem mieli na czem jeździć«. Ani w tym liście, ani w żadnym z poprzednich cienia nieporozumienia lub niechęci dopatrzeć się niepodobna. Mimo to jest ten list ostatnim zachowanym z całej korespondencyi. Nie da się zaprzeczyć fakt, że ta przyjaźń, taka piękna, tak rzeczywiście humanistyczna, bo wyższa ponad wszelkie uprzedzenia stanowe i narodowe, nie była dozgonną. Co więcej! Musiało zajść coś bardziej bolesnego, prawdopodobnie dla obu. Osoba, którą Grottger poznał zaledwie półtora roku przed



105. KALENDARZ NA ROK 1859. LINIEC, GRUDZIEŃ 1858. AKWARELA I SEPIA.

śmiercią a przed którą, zdawałoby się, nie miał żadnych tajemnic, z ust jego nigdy nazwiska hr. Pappenheima nie usłyszała, dowiedziała się wogóle znacznie później dopiero, i to od matki artysty, o jego istnieniu. Wdowa po marszałku polnym opowiadała dorastającemu synowi, że hr. Aleksander kilkakrotnie w ostatnich latach do artysty pisał, ostatni raz dwa lata, mniej więcej, przed jego śmiercią, zapraszając go do siebie, zapewniając go, że bardzoby mu było bolesnem, gdyby cokolwiek miało związek ich serdecznej przyjaźni zamącić lub zerwać i t. d. Ale wszystkie te listy zostawiał artysta bez odpowiedzi. Przyszła potem kampania r. 66-go, którą Pappenheim odbył w randze jenerała — czasy niespokojne, w których nic o Grottgerze nie słyszał. Wieść o śmierci artysty w Amélies-les-Bains wstrząsła nim do głębi i długo bolała go pewna przymieszka dysharmonii w tym ostatnim smętnym akordzie.

Co mogło zajść?

Nie gubmy się w domysłach! Patrząc na nagle urwaną budowę, którą dwa wyższe i szlachetne umysły na cześć przyjaźni szczerej i męskiej wznosiły, robi się smutno na sercu i mimowoli odzywają się jamby »Ifigenii« Goethego:

»Tak dziwnie życia plotą się koleje,
»Tak zawikłany jego skład i bieg,
»Że nikt bez skazy przebyć go nie może«.

Po czyjej stronie wina? Może zawinili obaj, może żaden. Kto wie, czy nie lepiej położyć na nagrobku tej przyjaźni jako napis inny cytat z Goethego:

»Es können die Eblis, die uns hassen,
»Vollkomm'nes nicht vollkommen lassen«.

*
* *

Postacie Talii i Melpomeny, któremi Grottger w r. 1866 ozdobił ramę kurtynową improwizowanego teatru w Porębie, są czemś więcej, jak tylko konwencyonalną alegoryą. Te dwie muzy zmieniają się ustawicznie w przewodnictwie, stają się poniekąd symbolami jego duchowej fizyognomii. Komizm i tragizm ukazują się naprzemian, jak dni pogodne i ponure, na jego twarzy, w jego życiu i sztuce.

Poznaliśmy teraz szereg dni pogodnych, chwil życia promiennych, okraszonych przyjaźnią, wiarą w siebie i w ludzi, młodzieńczym darem użycia każdej chwili wesołej, swobodnej lub rozkosznej, bez pytania o jutro. Ale pasmo ich przerywają już wcześnie dni ponure, wlokąc długie smugi czarnych cieni po kwiecistych błoniach lat młodzieńczych, rzucając na nie krwawą łunę złowieszczo zachodzącego słońca. Zapewne! Wszystkich chwil smutku wrażliwej duszy chłopięcej podać i zliczyć nam niepodobna; ale nieraz musiała rozpogadzać »najdroższa mamcia« zachmurzone chwilowo czółko drażliwego trochę Acia. I warto przypomnieć, że on już jako szesnastoletni chłopiec, w jesieni r. 1854, pisze o tych tygodniach, spędzonych we Lwowie, jako o »najszczęśliwszej fazie swego życia, która może już nigdy nie wróci«. Zdawałoby się, że już wówczas przebiegł po nim dreszcz instyktowych obaw i trwożnych przewidywań. I od tej chwili w rzeczy samej dni wesołe i smutne zastępują się wzajemnie w jego życiu. Są one jakby Ormuzdem i Arymanem, białym i czarnym bogiem mitologicznego kosmosu jego ducha.

Jego komizm i tragizm są oba siłami rdzennemi i pierwotnemi. One są nierozdzielne i przedstawiają się nam raczej tylko jako odmienne stany jednolitej i zasadniczej materyi duchowej.

Ale zaraz trzeba tu podnieść: tragizm nie będzie Grottgerowi hamulcem, lecz nowym bodźcem do pracy twórczej. Jego energia duchowa i życiowa jest wprost imponująca. I nigdy może nie objawiła się ona z taką siłą, jak

właśnie w dniach jego życia najcięższych, przeżytych w Paryżu zimą roku 1867. Położenie jego było wówczas nader trudnem: przyjechał tam, nie mając stu franków majątku; nadzieje zawodziły, z kraju przychodziły od czasu do czasu wiadomości, niepokojące go w najwyższy sposób, a na sztaludze i pod ścianami pokoju stawały i zmieniały się ustawicznie kartony, w których dawał najwyższy wyraz, jeżeli może nie swej sztuki, to z pewnością swego ducha. A do tego żarła go nieopisana tęsknota za narzeczoną i obawa o nią, drażniło go okrucieństwo zbliżającego się terminu otwarcia wystawy i trawiła go gorączkowa chęć jak najrychlejszego wykończenia tego cyklu celem korzystnej sprzedaży i uzyskania w ten sposób podstawy przyszłej egzystencyi rodzinnej. To wszystko razem — rozpacz! Rozpacz taka mogłaby złamać najnormalniejszy, najsilniejszy organizm — gdyby taki »normalny siłacz« umiał tak żyć i czuć, gdyby zdołał tak tworzyć, jak Grottger. Ale po przepracowanej nocy, budząc się rano z krótkiego snu, oblany potem suchotniczym, mówił sobie, że tak, jak jest, jest dobrze i że będzie coraz lepiej, że to »wszystko nic«, że on to wszystko przemoże i zwalczy. Darmo szukamy słów na wyrażenie naszej czci dla takiego heroizmu.

Widzimy zatem: źródła tragizmu jego nie należy szukać ani w jego stosunkach życiowych, ani w epigonowym bajronizmie, ani wreszcie w pesymizmie. Grottger jest, powtarzam raz jeszcze, jednym z najwytrwalszych afirmatorów życia, jednym z najgłębiej czujących optymistów!

Gdzież więc szukać źródła tego tragizmu? Podstawnym warunkiem komizmu Grottgera jest — jakeśmy to widzieli — łączność i zgoda ze światem zewnętrznym — tragizm zaś jego wyrasta z konfliktów wewnętrznych, z zapasów ze sobą samym. Chce on wywalczyć sobie i ze siebie charakter i ideał. Pierwsze zapasy zaczynają się w r. 1855; ale trzy lata miną, zanim ten proces skondenzuje się w pewnem dziele sztuki, zanim z tych długich walk wewnętrznych, z tych klęsk i porażek własnego ducha zrodzi się pierwsze dzieło, które się stanie jawną, śmiałą i niewątpliwą ducha tego emanacyą, manifestem tego idealistycznego optymizmu. Dziełem tem będzie rysunek: »Artysta i Muza«. Konstantuję więc i tutaj ten tak znacznie opóźniający się proces krystalizacyi własnej myśli w dziele sztuki. Długo jeszcze będzie on zwierzał się »samemu sobie« w pamiętniczku, zanim znajdzie w szkicowniku prawdziwego powiernika. Ten artysta, tak fenomenalnie wcześnie rozwinięty, tak trudno i tak późno dojdzie do wyrażenia myśli własnych zapomocą sztuki! Jego idee nie będą mogły w tych pierwszych latach wiedeńskich wyrażać się inaczej, jak tylko słowami. Jest to objaw nader znamienny dla zrozumienia nie tylko Grottgera, ale całego typu twórczości artystycznej a subjektywnej w XIX w. wogóle. Twórczość formalną, ciągnącą swe soki z poezyi, żyjącą zawsze w najbliższej styczności z literaturą poprzedzało zawsze słowo: myśl, dająca się ująć we formy logiczne, miała prawo pierwszeństwa przed

formą plastyczną, a ta ostatnia była zawsze dopiero drugim etapem w rozwoju danej idei.

Pierwsze objawy walki wewnętrznej spotkamy też w dzienniczku, a nie w szkicowniku. Jak to jest charakterystycznem, że wszystkie dzienniczki artysta starannie przechowywał, podczas gdy szkicowniki doszły do nas tylko we fragmentach!

Najwcześniejszy ślad wewnętrznego rozdźwięku znajdujemy w zapisku krakowskim pisanym w dzień Bożego Narodzenia r. 1854 w przejeździe do Wiednia:

»Siły moje fizyczne jakie są słabe w porównaniu z siłą moralną, która »mnie niszczy. O, nie — tej siły nie nazwę siłą moralną, ale nazwać ją muszę »siłą okropną, zwierzęcą.

»O, jak ona mnie napastuje często, jak ona prędko obala to uczucie »szlachetne... Grzeszę bardzo! jak grzeszę. tego mówić nie mogę, to powiedzieć »wstydzę się... O. jakim nieśmiały, bo teraz gromi mnie szlachetne uniesienie »duszy.

»Panie wszech żywiołów, jeżeli ujrzysz, że godnym będę jeszcze znajdo»wać się w gronie szlachetnych ludzi — o Panie, dodaj siły promieniowi cnoty, »który tli tylko w sercu mojem, i zamień go w płomień, któryby grzechy »okrutne i chęci szatańskie pochłonął w swych piekielnych przepaściach!

»O Boże, oby się stało, jakem mówił!«

I wiele z jego wyznań wiedeńskich nie będzie jeszcze niczem innem, jak drobiazgowym i małoznaczącym obrachunkiem etyki młodzieńczej, zestawieniem w kolumny drobnych etycznych minusów. wyrzutów czujnego sumienia. Tak n. p. pisze on 15-go stycznia 1856:

»Przeklęty, przeklęty jestem z mojemi słabościami i nałogami! Nie mam »charakteru stałego, nie mam mocy nad sobą, lada głupstwo mnie znęci, »a gdy je raz popełnię, wtedy wpadam w rodzaj szału... Muszę się poprawić, »muszę odzyskać dawną siłę nad sobą, wytrwałość pracy i wstrzemięźliwość«.

Pierwsze ślady goretszych wzruszeń, uczucia jakiegoś braku czy roztęsknionego rozstroju, bolejącego półświadomie nad rozdźwiękiem psychicznym, znajdujemy w zapisku wiedeńskiego dzienniczka z pierwszej połowy r. 1855:

»Od niejakiego czasu bardzo mi pusto, tęsknię nie wiem za czem, ale »to wiem, że tego kogoś takbym kochał, że wszystkobym dla niego poświęcił »(oprócz mojego artystycznego zawodu); kochałbym go miłością straszną, bo »tak silną, że, kto wie, czyby odemnie silniejszą nie była. S z u k a m g o, b o »m i s m u t n o b e z n i e g o, a b o j ę s i ę g o z n a l e ź ć, a l e z d a j e m i »s i ę, ż e g o n i e p r ę d k o z n a j d ę«.

Nazwałem Grottgera powyżej »wirtuozem altruizmu«. Powyższy ustęp usprawiedliwi chyba to określenie!

Dopóki dzień będzie mu się dzielił na pojedyncze godziny nauki w Akademii, drobne zajęcia i młodzieńcze rozrywki, tak długo będzie trwała też

ścisła kontrola dzienniczka nad jego życiem. Ale wnet przestanie to życie być mniej lub więcej melodyjną szkołą biegłości i zacznie falować w górę i w dół improwizacyami, tempem na przemian *andante*, to znów *prestissimo*, skocznymi pasażami, to znowu akordami o długich fermatach. Wówczas-to zepsuje się coś w mechanizmie tego aparatu regestrującego, urwą się zapiski codzienne, przyjdą długie luki, wymowne skrawki wyciętych kart. Wreszcie zjawią się w dwóch półtora-rocznych odstępach — zamiast roztrząsań sumienia — analizy własnego ducha o rwącej się co chwila lub silnie falującej linii myślowej.

Przebędzie on zatem w rozwoju swoim trzy fazy, podobne do tych, jakiemi znaczy się stosunek Szyllera do estetyki; we fazie pierwszej podporządkuje życie etyce, w drugiej postawi moment etyczny na równym poziomie z duchowo-twórczym, w fazie trzeciej moment twórczości zapanuje nad momentem etycznym, ale będzie to twórczość, która momentu etycznego nie wyłącza, ale go włącza. W tej drugiej fazie pisze on o sobie dnia 10 lipca 1857: »I dziś »znowu pierwszy raz po długiem milczeniu odzywam się w tej ubogiej ksią»żeczce. A od tego czasu wiele, bardzo wiele musiało się zmienić w zasadach »i zapatrywaniach! Dopiero niedawno zacząłem żyć, myśleć nad sobą. Nie »powiem, ażeby myśli moje były dojrzalsze, wytrawniejsze; to nie. Ale uwa»żam, że daleko częściej nasuwają się, daleko silniej i o wiele dłużej zajmują »moją wyobraźnię, niż wprzódy. Niedawno przyszedłem do tego przekonania, »że nic tak nie uczy, nie kształci człowieka, jak zamyślenie. Ale jakżeż ja »rzadko wmyślam się w siebie samego, jak mnie to jeszcze nuży, jaki gwar »wtedy w mojej mózgownicy! Jakie wzniosłe idee, jak piękne, porywające »przedsięwzięcia, a jakie niezadowolenie z siebie! I tak marzę długo, walczę »z temi myślami, widzę je urzeczywistnione, widzę je w obrazach prześlicz»nych — wznoszą się i porywają mnie za sobą... nagle spadam, przypominam »sobie dzisiaj i jutro i, wycieńczony na siłach fizycznych, usypiam, a wten»czas, przez sen, marzę o czemś małem i zwyczajnem«.

W pół roku później, 13 stycznia 1858, (Kantecki podaje mylnie r. 1857) następuje znowu zapisek nader ważny, różniący się już stylem swoim od poprzednich. Czytamy go jak stenogram według podsłuchanego monologu, tyle tu pytajników i wykrzykników, tyle żywej gestykulacyi stylistycznej; zdania są krótkie, jakby urywane, tętno jego umysłu bije coraz szybciej, myśl, jak ptaszek wypłoszony z gniazdka, co chwila ulatuje, to znowu powraca. Są to niezmiernie charakterystyczne znamiona fantazyi artystycznej, przepełnionej obrazami, nie znajdującej już w logicznym wyrazie ni zadowolenia, ni uspokojenia: »Ostatni raz, kiedym pisał, zdawało mi się, że zacząłem żyć. »Jaką radością byłem uniesiony, gdym sobie mógł powiedzieć: Ha! ja żyję! »Szczęśliwe było moje wyobrażenie. Dziś już znów inaczej, dziś czuję, że nie »jeszcze nie jestem. Dlaczegóż?

»Niestety, nie mogę o sobie powiedzieć, że jestem charakterem, nie mogę powiedzieć, że zaczynam rozwijać przymioty, stanowiące charakter. Jestem dziecko.

»Dawno miałem już zrobić rozbiór dokładny wszystkich duchowych ato-»mów, stanowiących część moralną w mojem stworzeniu. Nigdy do tego przyjść »nie mogłem. Wkońcu zdaje mi się, że projekt taki wymagałby bardzo wiele »czasu i spokojnego rozpamiętywania. Powtóre, czy znam siebie, czy potrafił-»bym objąć wszystkie te drobnostki i większe rysy, czy nie zgubiłbym się »może? Wszak ja się znam bardzo mało, tem bardziej o żadnym innym nie »mogę dać pewnego zdania, nie znam ludzi...

» — — — I cóż mi znowu? Nie mogę pisać — wszystko mi z głowy wy-»leciało«.

A więc teraz, w dwudziestym pierwszym roku życia, wchodzi on w ważną fazę domyślania się ukrytych związków rzeczy, przeczuwania, że istnieją w nas i dokoła nas tajemnice i zagadki. Za mało byłoby powiedzieć, że jego umysł się pogłębia. Otworzą się teraz przed nim wrota świątyni ze Saïs, a w jej mrocznem wnętrzu ujrzy z lękiem na wysokiem podnożu tajemnicze bóstwo prawdy, obleczone zasłoną. Przedzierżgnie się on teraz powoli w zwiastuna i przedstawiciela świata duchowego, wyrażając się w tematach, początkowo mało różniących się od tych, które są przedmiotem jego dawniejszej sztuki objektywnej i charakterystycznej. Nastrój dzieł odnośnych będzie z początku rzewnie liryczny, później spotęguje się do tragizmu. I tu daty odgrywają bardzo ważną rolę. Pamiętajmy o tem, że ten proces wewnętrznego rozwoju w kierunku tragizmu, fermentujący już od r. 1855, dokonał się ostatecznie w r. 1858, że zatem poprzedza o pełne trzy lata tragiczne wypadki polityczne, wielki kataklizm narodowy z r. 1861. Jest zatem ten jego tragizm pierwotnym i rdzennym — rodzi się on z własnego nasienia, a nie dopiero jako odrośl bolejącego pnia narodu. Jego całokształt duchowy ma już z przyrodzenia, w samym zarodku, organa wyrobione i gotowe do przyjęcia i wchłonięcia w siebie wielkiego tragizmu dziejów narodowych najpierw, a następnie dziejów ludzkości. Te organa wydoskonali sobie teraz i w latach następnych wewnętrzną pracą ducha, intenzywnością własnego uczucia.

Pewien smętny liryzm będzie introdukcyą do tragizmu, będzie także łącznikiem z komizmem. I jak według własnego wyznania sam dla siebie jeszcze jest zagadką, — uczucie to jest niezmiernie znamienne dla tej epoki przejściowej — tak wykazują też i niektóre dzieła jego z tej epoki charakter jeszcze niezdecydowany; zawadzając o rozmaite nastroje, nie przedstawiają rodzajów czystych. Myśli jego drgają, trwożne i niepewne, w jaką stronę mają się zwrócić, podobne do listków, co, rzucone do źródełka w dolinie Kościeliskiej, długo wirują, nim się rozdzielą w dwu kierunkach. Bardzo charakterystycznem dziełem takiej nie-decyzyi między tragi-liryzmem a komizmem — to ów obrazek, ze sceną z kampanii włoskiej r. 1859, — wyżej, obszerniej omówiony, o dwóch motywach, jednym rzewnym (jest nim koń przy trupie swego pana), a drugim, bardziej humorystycznym, żuawów, chcących konia podstępnie schwytać.



DWIE MATKI.

Przejdźmy dzieła odnośne. Linia, łącząca je, nie będzie prostą. Tragizm zjawi się najpierw w przebłyskach, pod cudzem nazwiskiem, w kostyumie staropolskich rycerzy i bohaterów, poświęcających się dla ojczyzny — objawi się zatem najpierw w szacie objektywnego tematu. Z tymi utworami będą się luzować tematy rodzajowe, nastrojone na nutę lirycznego sentymentu; oba gatunki będą się wzajemnie zmieniać lub znowu ze sobą się zbiegać. Żaden artysta nie rozwija się schematycznie — dla Grottgera zwłaszcza stają się kontrastujące tematy silnymi bodźcami fantazyi. Przedstawienie historyczne musi łączyć i grupować dzieła według ich wewnętrznego związku, nie będzie ono zatem mogło iść z całą ścisłością śladem chronologicznego następstwa.

Podaję niniejszem dzieła, tu należące, w chronologicznem zestawieniu, zastrzegając sobie ich stosowne ugrupowanie:

Wiedeń 1856/7.

Ilustracya do poematu Lenaua: »Der Polenflüchtling«.

Wiedeń 1857.

Większy rysunek do poematu Szyllera: »Würde der Frauen«.
Autoportrecik ołówkowy.

Wiedeń, wczesna wiosna 1858.

»Pobudka« obraz olejny.

Kraków, wiosna 1858.

»Szkoła szlachcica polskiego«, cykl czterech akwarel.
»Maryasz«, akwarela.
»Autoportret we fezie«, akwarela.

Poręba, wiosna 1858.

»Żywot rycerski«, cykl trzech akwarel.

Wiedeń, lipiec-wrzesień 1858.

»Poeta i muza«, rysunek ołówkowy.

Monachium, listopad-grudzień 1858.

»Wczoraj, dziś, jutro«, (»Trzy dni z życia rycerza polskiego«), sepia.
»Portret p. Jakubowiczowej«, olejny.
»Szamyl« (»Czerkies skaczący ze skały«), akwarela.

Grudzień 1858.

»Scena z powstania węgierskiego« w »Kalendarzu na rok 1859«.

Jak widzimy, otwierają ten szereg dwie kompozycye o temacie zaczerpniętym z utworów poetyckich. Wątpię bardzo, czy możnaby w życiorysie któregokolwiek z wybitnych poetów XIX w., naszych czy obcych, wskazać na stosunek analogiczny, a mianowicie, czy znalazłyby się gdzie młodzieńcze utwory, pierwsze objawy budzącego się liryzmu, których geneza dałaby się sprowadzić do podniet, wychodzących od sztuki. Tak mało utworów poezyi przeszłego wieku powstaje pod jej wpływem, spotykamy się natomiast

miast co krok z dziełami sztuki, pobudzonemi i natchnionemi przez dzieła poetyckie.

Z tych obu dzieł, wykołysanych poezyą, daję pierwszeństwo wielkiemu rysunkowi, czerpiącemu główne swe motywy ze wspaniałego poematu Schillera pt. »Würde der Frauen«.

Jest to rysunek ołówkowy na tonowanem tle, gdzieniegdzie podniesiony białą farbą. Nosi on datę 1857, powstaje zatem w epoce zbliżającego stuletniego jubileuszu wielkiego poety (ur. 1759), który artysta nasz, jak to powyżej wspomniałem w dwa lata później innem, na razie nie odnalezionem jeszcze, dziełem uczcił.

Możliwe więc, że rysunek ten, tak wykończony, służył lub miał służyć jako wzór do drzeworytu lub innej reprodukcyi, mającej zdobić jakąś publikacyę jubileuszową w rodzaju »Schillerbuchu« Wurzbacha, ilustrowanego przez Wincentego Katzlera, z którego nazwiskiem już się spotykaliśmy; niektóre z tych jego ilustracyi umieściła w r. 1862 »Illustrierte Zeitung«, której Grottger był współpracownikiem. I tu znajdujemy, podobnie jak w kompozycyi Grottgera, poszczególne sceny z dramatów lub poematów i kompozycye alegoryczne, połączone w jeden obraz ornamentyką z winorośli.

Gdyby artysta nasz mieszkał był wówczas w Monachium, musielibyśmy przypuścić, że ten rysunek do poematu Schillera jest oryginałem »eines Münchener Bilderbogens«, tak zupełnie trzyma on się typu tych niezmiernie popularnych i zajmujących arkuszy obrazkowych, które, wychodząc co sobotę luźnie, dają przegląd prawie kompletny szkoły monachijskiej począwszy od lat 50-ych. Dzieło Grottgera przypomina mi formatem, ujęciem dekoratywnem, popularnem a poetycznem zarazem traktowaniem tematu, wreszcie napisem niemieckim o literach z gotycka stylizowanych, jakby wziętych z inkunabułów lub drzeworytów XV. w., jak najzupełniej owe monachijskie »Bilderbogen«, które — pamiętam to dobrze — co sobotę »za sechsera» młodzież rozchwytywała. — Dzieło to, o którego związku ze sztuką wiedeńską już powyżej wspomniałem, mimo tematu i typu swego nie znalazło tego nabywcy wśród niemieckiego społeczeństwa, na którego artysta widocznie liczył. W roku następnym (1858) wystawił je artysta w krakowskiem Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (por. Świeykowskiego Pamiętnik T. P. S. P. str. 53) i tu dopiero znalazło ono kupca. Odtąd było stale w polskich rękach; obecny jego właściciel, Leon hr. Piniński, nabył je przed pięciu laty od prywatnej osoby we Lwowie.

Dzieło to ma wszystkie zalety i wady pracy młodzieńczej. Zamiary idą ponad siły, strona myślowa i duchowa nie znajduje równoważnika w technice. Gdzie okiem rzucimy, same kiełkujące ziarna.

Wszystkie składniki tej ujmującej pracy rozwinęły się później świetnie, z wyjątkiem dwóch: są nimi o r n a m e n t y k a i t y p k o b i e c y.

O r n a m e n t y k a nie może być silną stroną sztuki XIX w., tej sztuki



106. »WÜRDE DER FRAUEN«. WIEDEŃ 1857. RYSUNEK OŁÓWKIEM TONOWANY.

odczuciowej, sztuki wezbranego serca z jej jawnością uczuć, z jej łatwością i chęcią do zwierzeń. Ornamentyka jest sztuką artysty milczącego, zamkniętego w sobie. Ona zanika w miarę humanizowania się form. Naturalnie jest tu mowa o ornamentyce rdzennej, pierwotnej i rasowej; pod względem siły ekspresyi tej pantominy linii i kątów »weźmie« pierwszy lepszy mnich X-go w. pierwszorzędnego artystę renesansu. Cała ornamentyka renesansowa, panująca po dziś dzień, żyje formami pochodnemi, nie pierwotnemi, jest dodatkiem, ramą obrazu lub drzwi, jest wiórem i odpadkiem sztuki figuralnej, nigdy zaś myślą rdzenną i główną. Nie odmawiam ornamentyce tego obrazu o stylu

ci-devant neogotyckim wyższych zalet. — Należy ona niewątpliwie do lepszych wśród niezliczonej masy takich ozdóbek ilustratorskich ówczesnej sztuki wiedeńskiej, pozostającej pod wpływem P. J. N. Geigera. Nasza sztuka polska zwłaszcza jest szczególnie ubogą w motywy dekoracyjne. Ornamentyka Grottgera w porównaniu z ową zażywną nieco i domorosłą, daną nam przez Juliusza Kossaka w »Roku Myśliwca«, zdaje mi się wyższą, dzięki swej subtelnej finezyi i nerwowej prawie delikatności.

Co prawda, nie umiał tutaj Grottger wypełnić ornamentyką całego formatu karty, a zaokrąglając ją górą zbędnym i przeciwnym jej stylistyce wycinkiem romańskiego półkola, bodaj czy nie przesłodził miodem i tak już cukrzonego napoju.

Przechodzę teraz do idealnych typów niewieścich. Trzy niewiasty, ubrane w długie po stopy koszule, fruwając w powietrzu bez skrzydeł, wiją z róż literę S (inicyał poety), sieją »*himmlische Rosen ins irdische Leben*« i plotą »*der Liebe beglückendes Band*«; w nich to stworzył artysta pierwsze typy nierealne, dał pierwsze swe symbole. Wstępuje on na tę nową drogę, co prawda, z naiwnością, niedorosłą jeszcze do opanowania tego problemu, ale ten pierwszy krok muszę nazwać bardzo szczęśliwym. Pomijając wszelkie typy idealne, artystycznie już przetworzone, nie opierając się ani o sztukę starożytną, ani o renesansową, zapominając nawet o aniołach Rubensa, które widział i znał ze znakomitych dzieł wiedeńskiego Belwederu, przyjmując co najwięcej dostrzegalne zaledwie podniety od Canovy, czerpie artysta tutaj wprost ze źródła życia. Te trzy gracye — to Wiedenki, takie, jakiemi je znał, »nett«, »lieb« i »herzig«, takie same, z jakiemi tańczył walca i o których względy razem z przyjaciółmi Marcelim i Rafałem na wyścigi się ubiegał. Typy te, co prawda, nie są jeszcze artystycznie dojrzałe, ale tem większy jest ich wdzięk naiwny. I z rosnącem zajęciem będziemy śledzili jego rozwój na tej drodze, wznoszącej się coraz wyżej aż do czarujących »Park« z roku 1862.

Co go zmusiło, że, tworząc w chwili decydującej Beatrycze z »Wojny«, tę drogę jedyną, wiodącą wprost do stworzenia nowożytnego ideału, zagubił i od pełni własnej idealizacyi objawów życiowych uciekł się do pożyczek z muzeum gipsowych odlewów?

Te trzy gracye z innego względu jeszcze zasługują na uwagę. To jedyne prawie postacie sztuki jego, unoszące się wolno w powietrzu obok wspomnianego już rysunku z r. 1866, w którym trzy postacie alegoryczne, »Zmierzch, Zorza i Noc« fruwają ponad ziemią. Wolno przypuścić, że sztuka jego, tak bogata w ostatnich dwóch latach życia w nowe motywy i w zawiązki dalszych rozwojów, byłaby zerwała z martwotą racyonalistyczną sztuki zeszłowiecznej, redukującą kompozycyę do warunków trywialnej rzeczywistości i do tego, co można przedstawić w teatrze. Mam przekonanie, że sztuka jego, już wówczas duchowo nadziemska, byłaby się nią stała i pod względem kompozycyjnym.

A teraz przejdę do kwestyi ważniejszej. Ta kompozycya jest jedyną. do której motywy Grottger czerpie z poematu czysto ideowego.

Jak stanął wobec tego wielkiego i trudnego problemu? Jak przekomponował dwudziestoletni artysta idee na kształty konkretne?

Poemat »*Würde der Frauen*« nie jest bynajmniej tylko dytyrambem na cześć kobiecą. I w nim objawia się Szyller jako wielki organizator zjawisk duchowych. Budując cały poemat na motywie antytezy, wykrzesuje on i tutaj z niezmierzonej wielokrotności objawów stanowcze różnice, wydobywa niejako ostre kryształy z masy zasadniczej, kontrastując ośmiokrotnie typ męski, górny i chmurny, z typem niewieścim, sielskim i anielskim. I z właściwą sobie genialną rzutkością, a zarazem i ze spekulatywną konsekwencyą przeprowadza poeta ten motyw antytezy w formie i rytmice, zmieniając ośmiokrotnie metrykę ciężko i energicznie stąpających trochejów, oddających charakter męski, z posuwistymi strofami daktylicznemi, wielbiącemi niewiastę.

Trzeba więc teraz uchwycić związek między rysunkiem a poematem i do poszczególnych scen doszukać się odnośnych motywów. Poniżej grupy fruwających niewiast, widzimy w altanie parę kochanków: młoda dziewczyna, niby Zosia z »Pana Tadeusza«, usiadła na ławeczce, słuchając namiętnych zaklęć pięknego młodzieńca o szlachetnym profilu, delikatnych rysach i wyniosłem, myślącem czole; skrzypcami i smyczkiem, spoczywającymi na jego kolanach, charakteryzuje go artysta jako muzyka, a raczej jako twórcę w szerszem znaczeniu.

Ewig aus der Wahrheit Schranken
Schweift des Mannes wilde Kraft,
Unstät treiben die Gedanken
Auf dem Meer der Leidenschaft;
Gierig greift er in die Ferne,
Nimmer wird sein Herz gestillt,
Rastlos durch entleg'ne Sterne
Jagt er seines Traumes Bild.
Aber mit zauberisch fesselndem Blicke
Winken die Frauen den Flüchtling zurücke,
Warnend zurück in der Gegenwart Spur.
In der Mutter bescheidener Hütte
Sind sie geblieben mit schamhafter Sitte,
Treue Töchter der frommen Natur.

W obrazku po lewej daje Grottger małą baladę rycerską. Na tle gotycko stylizowanego gmachu widzimy zgrabną grupę: na przodzie stanął rycerz gniewnie odwrócony, typowa figurka z jakiegoś »Ritterdrama«; więzień, za nim klęczący, chwyta go błagalnie za prawicę, z przodu uklękła żona, wstawiając się z teatralnie wyrazistą mimiką u swego męża i pana za przestępcą, który długiem więzieniem bunt, podniesiony przeciwko bratu może lub blizkiemu krewnemu, odpokutował. Do tego ciekawego obrazka poddał mu poeta tylko

ogólną dyspozycyę, mówiąc o niewiastach, które »łagodnie namową i prośbą gaszą gwałtowny wybuch nienawistnej rozterki i uczą, jak siły, pełne wrogiej nienawiści, znowu łączyć i godzić się mogą«.

Oto odnośne strofy Szyllera:

In der Männer Herrschgebiete
Gilt der Stärke trotzig Recht;
Mit dem Schwert beweist der Scythe,
Und der Perser wird zum Knecht.
Es befehden sich im Grimme
Die Begierden wild und roh,
Und der Eris rauhe Stimme
Waltet, wo die Charis floh.
Aber mit sanft überredender Bitte
Führen die Frauen den Zepter der Sitte,
Löschen die Zwietracht, die tobend entglüht,
Lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen,
Sich in der lieblichen Form zu umfassen,
Und vereinen, was ewig sich flieht.

Grupę żony błagającej i gniewnego męża odnajdziemy w identycznym zupełnie układzie w r. 1862, w jednej z najlepszych ilustracyi Grottgera, do Patuzziego *Geschichte Österreichs* str. 95, ale stopniowaną i bardziej dramatyczną; postacią błagającą jest tam nieszczęśliwy cesarz Henryk IV., klęczący przed odwracającym się od niego margrabią Leopoldem, sprzymierzonym z występnym synem jego. Henrykiem (późniejszym Henrykiem V).

Tej żywej dramatycznej scenie przeciwstawia artysta po prawej sielankę: kochająca małżonka wybiega z drobną dziatwą na ganek domku, by przywitać męża, powracającego z wyprawy wojennej:

Feindlich ist des Mannes Streben,
Mit zermalmender Gewalt
Geht der Wilde durch das Leben
Ohne Rast und Aufenthalt.
Was er schuf, zerstört er wieder,
Nimmer ruht der Wünsche Streit,
Nimmer, wie das Haupt der Hyder
Ewig fällt und sich erneut.
Aber, zufrieden mit stillerem Ruhme,
Brechen die Frauen des Augenblicks Blume,
Nähren sie sorgsam mit liebendem Fleiss,
Freier in ihrem gebundenen Wirken,
Reicher als er in des Wissens Bezirken
Und in der Dichtung unendlichem Kreis.

Te trzy kompozycye Grottgera nie są zatem bynajmniej, jak widzimy, tylko ilustracyami poetycznego tekstu, lecz przeciwnie samoistnymi tworami zbudowanymi jedynie na ogólnych motywach psychicznych poematu Szyllera.

Poeta niemiecki poddaje polskiemu artyście niejako tylko barwę tonu, tylko nastrój psychiczny i najogólniejszy motyw, a młody artysta snuje zeń z wielką pomysłowością swe własne melodye. Jego myśl twórcza nie znosi, jak mrówka, okruszynek dla zbudowania sobie domku, ale unosi się jak motyl nad pękiem kwiatów, sianych ręką poety, ssąc z nich esencye najsłodsze i najwonniejsze. Stworzone tak obrazy układa on w schemat pewnej myśli, rozwijającej się logicznie. Są to poniekąd pojedyncze sceny dramatycznej idei, z których każdą przedstawiają odmienni aktorzy; w »Warszawie«, po części w pierwszej połowie »Wojny« nawet, nie będzie inaczej. A jeżeli już wymieniłem ten wielki cykl, to radbym zwrócić uwagę na jedną jeszcze ciekawą analogię. Mam na myśli tę chwiejność i niedecyzyę w oznaczeniu warstwy społecznej, tę niemożność utrzymania kompozycyi na poziomie jednego stanu. Jest to, co prawda, objaw czystego idealizmu i pozastanowego typu jego sztuki, a zarazem — jak to już wspomniałem w przedmowie — jeden z jej rysów najbardziej znamiennych. Grottger sam sobie wyrzucał w roku 1866, że nie umiał utrzymać niektórych obrazów »Wojny«, tak n. p. »Komety«, na zamierzonym jednolitym poziomie społecznym. W tym utworze z roku 1857 działa rzeczywiście rozweselająco ta naiwność, z jaką w scenie miłosnej i powrotu rycerza łączy się nieco podejrzana, bo teatralna, »wierność« średniowiecznego kostyumu rycerskiego z typem i strojem bosych dziewcząt i chłopek z rodzajowych obrazków Waldmüllera i Fendiego.

Bo w stronie zewnętrznej tego ujmującego dzieła, tak ponętnego, jest Grottger Wiedeńczykiem na wskróś, Wiedeńczykiem w najwyższym stopniu.

Ale przy całej naiwności formalnej nie można znaczenia tego *tableau* dla dalszego rozwoju naszego artysty dość wysoko ocenić. Rodzi i objawia się w niem bowiem po raz pierwszy myśl cyklowego przedstawienia danej idei, poddanej mu tutaj przez Fryderyka Szyllera.

Drugim utworem, zaczerpniętym z poezyi, a pierwszym objawem tragizmu w sztuce Grottgera, to rysunek do poematu Lenaua »*Der Polenflüchtling*«. Odnoszę go do r. 1856. Za tą datą przemawia wzgląd wewnętrzny i zewnętrzny. Jest to rysunek bowiem czysto-ołówkowy, bez kredki, na szaro tonowanem tle. Mamy prawie same tylko kontury, i to tak ostre, jak gdyby ryte w miedzi suchą igłą. Zdawałoby się, jakoby artysta w tygodniach, kiedy nad tą kompozycyą pracował, wpatrywał się w arcydzieła graficzne Dürera. Z podobną techniką Grottgera spotykamy się tylko na figurkach i profilach wspomnianego powyżej małego szkicownika, obecnie własności p. Sozańskiego, sięgającego — jak powiedziałem — aż do r. 1856 Technika rysunkowa z roku następnego (1857) jest już o wiele miększą. Kładąc rysunek do poematu Lenaua obok *tableau* do »*Würde der Frauen*«, znajdziemy znaczne różnice, przemawiające za wcześniejszą datą pierwszego dzieła. Wstecz zaś poza r. 1856 z tą kompozycyą cofnąć się niepodobna: nie

pozwala na to ani jej wyższy już pierwiastek poetyczny, ani ta okoliczność, że artysta z Lenauem wcześniej prawdopodobnie się nie zapoznał.

Znajomość jego poezyi zawdzięczał Grottger niewątpliwie memu stryjowi Mikołajowi, a ich stosunki osobiste były najbliższe właśnie w r. 1856. Wówczas to robił mu rysuneczki do »Anny Oświęcimówny«, powyżej obszernie omówione, wówczas też wykonał dla niego małą podobiznę Lenaua, którą posiadam. Owalny ten portrecik poety, zmarłego 6 lat wcześniej, sprawia raczej wrażenie kopii z litografii, redukowanej do formatu większej miniatury. Ta sama ostrość linii, ta sama technika, ten sam szaro-tonowy papier, ta sama drewniana twardość w układzie rąk, każą nam go uważać jako dzieło współczesne z »Polskim wygnańcem«. Poeta, stojąc frontalnie do widza, trzyma w sztywnej prawicy kartę papieru z napisem: »*Abschied aus Galizien*«. Jest to tytuł tłómaczenia Lenaua z poematu, napisanego przez mego stryja, gdy ten, zaciągając się w r. 1830 w powstańcze szeregi, strony rodzinne opuszczał.

Tłómaczenie to znajduje się w dziełach Lenaua, wydanych przez Maxa Kocha (t. I., str. 20). Umieścił je poeta na czele swych »*Polenlieder*«, tego wspaniałego pomnika entuzyazmu dla naszego narodu a przytem i przyjaźni, łączącej go z moim stryjem. Już sama okoliczność, że rysunek »Wygnańcy« był własnością mego stryja, przemawia za tem, że on właśnie artyście temat ten poddał.

Wygnaniec polski błąka się »bez celu i ojczyzny« po arabskiej pustyni; późnym wieczorem, znużony, usypia nad źródełkiem,

Ein süsses Lied des Mitleids singt
Entgegen ihm die Quelle,
Und säuselnd weht das Gras ihn an:
O, schlumme hier, du armer Mann!

a palma zielonowłosa kołysze go do snu, szemrząc mu echa pieśni zwycięskich i marszów bojowych. Noc zapada. W bladym blasku księżyca zbliżają się Beduini:

Und plötzlich schauen sie erstaunt,
Ein Schwert im Grase blinken,
Und zitternd spielt das kühle Licht
Auf einem bleichen Angesicht,
Sie lagern um den Fremden stumm,
Ihn aufzuwecken bange;
Sie seh'n der Narben Heiligtum
Auf blasser Stirn und Wange.
Dem Wüstensohn zu Herzen geht
Des Unglücks stille Majestät.

Tę chwilę przedstawia Grottger. Wybór jej jest bardzo znamienny. Nie jest to bowiem bynajmniej koniec poematu. Lenau snuje dalej nić tego pomysłu: Beduini otaczają kołem śpiącego rycerza,

Bis aus dem Schlummer fährt empor
Der Mann, der's Vaterland verlor.

i wtedy nucą mu pieśń bojową, pieśń zemsty, według zwyczaju ojców. Wygnaniec. słuchając jej, z uniesieniem chwyta za miecz, jakby pod Ostrołęką. Ale spostrzega nagle, że to dźwięki obce mu i dalekie, że mu je nucą wolni synowie Arabii, i, łkając, pada na ziemię.

W takich zestawieniach trzeba zwrócić uwagę nie tylko na to, co artysta z poematu przejął, ale i na to, co odrzucił. Otóż odrzuca tu Grottger wszystko, coby mogło kompozycyi nadać charakter zdarzenia objektywnie opowiedzianego. Zamiast kilku lub kilkunastu Beduinów daje tylko jednego. Artysta upraszcza, bo pogłębia — nie ilustruje, ale przetwarza. Z wielkim taktem estetycznym unika on wszelkich motywów, pięknych w poezyi, ale nie dających się przedstawić w sztuce bez pewnej pozy lub emfazy; nie chce zatem, żeby cała rzesza Beduinów była świadkiem łez tułacza: jeden mu wystarcza; wzdryga się także przed przedstawieniem chwili emfatycznej, gdy tułacz w obłędnym zapale chwyta za miecz. Z całego poematu wybiera on moment najgłębszy i najcichszy, ciszę snu i milczenie badawczego spojrzenia.



107. WYGNANIEC POLSKI. ILUSTRACYA DO WIERSZA LENAUA »DER POLENFLÜCHTLING« WIEDEŃ 1856. RYSUNEK OŁÓWKIEM Z BIAŁEMI ŚWIATŁAMI.

W małym rysuneczku z późnej jesieni 1858 r. (u p. Kazimierza Przybysławskiego w Uniżu) odnajdujemy tę samą sytuacyę w szacie portretowo-rodzajowej: młoda kobieta spogląda z przejęciem i miłością na śpiącego małżonka. Jest to portret siostry jego przyjaciół Maszkowskich i jej męża p. Jakubowicza, a zamierzona karykatura przedzierzga się mimowoli pod ręką poety-artysty w jakieś ciche i smętne *impromptu*.

Wybierając z poematu Lenaua chwilę psychologicznie najbardziej subtelną i *pianissimo*, pomija Grottger wszelkie momenty uboczne. Szukamy po całym rysunku nadaremnie poezyi krajobrazu, zamiast pustyni, widzimy tylko próżnię, a blaszana palma nie zaszumi współczująco odgłosem pieśni bojowej. Żadne łagodne światło księżyca nie spływa kojąco na tę scenę bezbrzeżnej pustyni i bezbrzeżnego bólu. Przyroda milczy, nie śmie i nie umie

jeszcze akompaniować — ale sama treść psychiczna odzywa się z ust artysty tonami wielkiego żalu i tragizmu, odczutego w głębi duszy.

Artysta w Grottgerze nie jest jeszcze dojrzały, ale już dojrzałem jest w nim serce, a rdzeń i pierwiastek psychiczny sytuacyi oddane są z przejmującą prawdą wierzącego umysłu. Związek duchowy między Beduinem a wygnańcem jest oddany wprost świetnie, a oczy syna pustyni, spoczywające na sennem obliczu Polaka, obliczu tak pięknem, tak idealnie wyszlachetnionem, pozostaną na zawsze w pamięci widza.

Gest Beduina jest, co prawda, twardy, układ leżącego ciała wygnańca z drewniano sterczącą stopą jest powtórzeniem identycznego motywu na »Odbiciu łupu Tatarom« i odeń nie lepszym. Ale rozejrzyjmy się po całej sztuce polskiej z roku 1856! Czy znaleźlibyśmy wówczas drugiego artystę, któryby wlał w tę scenę tyle serca, tyle rzewności czułej zarazem i męskiej? Tem właśnie różni się Grottger od innych, którzy już wówczas od niego więcej wiedzieli i więcej umieli. U naszego artysty kondenzuje się cały moment psychiczny tak zupełnie i tak wyłącznie w postaci ludzkiej a raczej w twarzy, powiedzmy jeszcze zwięźlej: w oku ludzkiem, że resztę organów odczuwa i traktuje on prawie jako rzecz uboczną, a naturę niemal jako rzecz zbędną. Grottger jest jednym z najskrajniejszych humanistów. Krajobraz i przyroda nie będą mu nigdy materyałem, wystarczającym zupełnie dla oddania nastroju duszy. Poza człowiekiem, a raczej poza organami, ujawniającymi jego psychę, dla jego sztuki *nulla salus*. Tło krajobrazowe nie będzie nigdy drugim głosem w tym śpiewie; nawet w cyklach będzie ono tylko dyskretnym akompaniamentem, kto wie, czy może tu i ówdzie prawie nie zbędnym.

Jest godnem uwagi, że wszystkie dzieła Grottgera, dające filiacyę rozwoju fizyonomii idealnej, to ani akwarele, ni obrazy olejne, lecz skromne, niepokaźne rysunki ołówkowe lub kredkowe, do których później przyłączy się jeszcze brunatna sepia. Dzieła te, o formie zewnętrznej tak skromnej, są owocami chwil samotnych, chwil, przeżytych w głębokiem skupieniu duchowem. Przegradzają je dzieła o typie odmiennym, uprzejmie chwytające za oko swą wielobarwnością, łatwe swą treścią popularną i przystępną, dzieła, dające bardziej typy, niż indywidua, obrazy o pewnem realistycznem zacięciu, o cudownych tłach, rozkosznym słonecznym krajobrazie, baczące na szczegół i ogół, a nie idące p o z o r n i e ni bardziej w głąb, ni w szerz poza granice, zakreślone sztuką Kossaka i poezyą Pola. Takiemi dziełami w tych najbliższych latach to obraz olejny »Pobudka« i znany cykl czterech akwarel »Szkoła szlachcica polskiego«. Oba powstają w pierwszej połowie roku 1858, »P o b u d k a« jeszcze w Wiedniu, »S z k o ł a s z l a c h c i c a« nieco później w Krakowie.

»Pobudka« to obraz znaczniejszych rozmiarów, znaczony dołem po prawej »Artur Grottger 1858«. Artysta, nie znalazłszy w Wiedniu nabywcy, wziął go ze sobą do Krakowa i tu go na wiosnę razem ze »Szkołą szlachcica« wystawił (Świeykowski podaje w »Pamiętniku T. P. S. P.« mylną datę »1857«);

nabyty przez Towarzystwo za 225 fl. do wylosowania, został wygranym przez ś. p. ks. Adama Sapiehę i przewiezionym do Krasiczyna, gdzie się obecnie znajduje. Mimo konfederatek i różnych innych anachronizmów należy ten obraz chyba określić jako epizod z wojen szwedzkich. Pomysł sam przez się jest bardzo ujmujący i poetyczny: gromadka towarzyszy pancernych nocowała w gaju dębowym; ranek się zbliża, rożek księżyca rozpływa się już we mgle



108. POBUDKA. WIEDEŃ 1858. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

porannej, promienie wschodzącego słońca kraszą purpurą wierzchołki potężnych dębów i rzucają pęk światła na koczujących wojaków. Wtem wynurza się z głębi, cwałując na krasym rumaku, dziarski trębacz. Trąbka zagrała, dając sygnał »pobudki«. Konie — wśród nich egzemplarze przepyszne — co przed chwilą stały spokojnie, wciągając rozwartemi chrapami świeżą woń leśną, nagle strzyżą uszy i łby zrywają. Ale ludziom zdaje się być mniej pilno: kozak bardzo powoli wdziewa irchowe buty, a i długowłosemu sąsiadowi w jasno-niebieskim żupanie i jasno-żółtym płaszczu nie raźno opuścić wygodne łoże; trzeci, płowowłosy młodzieniec w koszuli i cynobrowych spodniach, istna holenderska figurka z Ter Borcha, przeciąga się na murawie, głośno ziewając, a starszy

towarzysz nie może się dobudzić młodego sąsiada, ubranego w żółtawy kubrak i zielone spodnie. Najlepszą jest grupa w prawym rogu: tu giermek poprawia pancerz na młodym rycerzu, ubranym w niebiesko-zielony kontusz i jasnoczerwoną czapkę barankową: stanął on szeroko i dziarsko, a trzymając zbrojną lewicą piękną karabelę, obrócił się szybkim zwrotem ku widzowi, pokazując mu twarz pełną, rumianą, o młodych i wesołych oczach. Ta jedna fizyonomia, widocznie portretowana z natury, odbija też bardzo korzystnie od reszty twarzy, prawie że ospałych i mało ożywionych.

Przyznaję się otwarcie, że, ujrzawszy ten obraz, który ks. Władysław Sapieha najuprzejmiej na mą prośbę do Lwowa dla reprodukcyi mi nadesłał, nie mogłem w pierwszej chwili pozbyć się pewnego rozczarowania, zwłaszcza że się go od tak dawna — będąc na fałszywym tropie — tyle naszukałem! Kompozycyi figuralnej brakuje tej energii i tej werwy, których po temacie i temperamencie artysty spodziewaćbyśmy się mogli.

Interesujący motyw nagłego przejścia od snu i spoczynku do życia i ruchu nie jest wyzyskany ani estetycznie, ani psychologicznie. Werwy, ochoty, zapału nie widać ani u pancernych ani u — artysty. Szuka on prawie samych drobnych poszczególnych efektów i stara się więcej o rozmaitość strojów i typów, zresztą mało zharmonizowanych i jakby zebranych z balu kostyumowego, niż o jednolite sumujące wrażenia. Obraz ten, to typowe dzieło w rodzaju wystawianych w ówczesnym Kunstvereinie *unter den Tuchlauben*.

Gdyby nie konie, żywe, paradne a bardziej rasowe od swych panów i jeźdźców, a zwłaszcza gdyby nie pyszna formacya dębów, możnaby prawie wątpić o autorstwie Grottgera. Także i strona kolorystyczna nie jest jak najlepszą, dominuje tu wszędzie na drzewach i na ziemi barwa żółtawo-rdzawa, kolory, a raczej kolorki. są tępe, bez siły świetlnej, kontrasty są mdłe i mało interesujące.

Ale obraz jest — olejnym. Tem samem już zyskuje z pojęcia ówczesnej estetyki indygenat artystyczny. Jest to faktem nader znamiennym, że ten obraz, co najwięcej interesujący, ale zato — olejny, zakupiło od artysty krakowskie Towarzystwo Sztuk Pięknych za 225 fl., dając równocześnie za »Szkołę szlachcica«, za istne cacko, rzec można: za prawdziwe arcydzieło techniki akwarelowej, mniej niż połowę, bo tylko 106 fl.

Przejdźmy teraz do analizy cyklu szlacheckiego.

Pierwszą próbą stworzenia idealnej fizyognomii młodzieńczej jest Stanisław w rysuneczkach do »Anny Oświęcimównej«, drugą — »Polski wygnaniec«. Najbliższe lata dadzą nam szereg dalszych, a rysy ich będą coraz delikatniejsze, oczy coraz bardziej płomienne; znać, że nad ich wyrobieniem pracują dwie wielkie mistrzynie: miłość ojczyzny i miłość kobiety; ich wspólnem arcydziełem będzie oblicze rycerza polskiego na »Trzech dniach«.

Z tem większem zajęciem zwracamy się do dzieła, w którem artysta dał poniekąd synoptyczny pogląd na rozwój oblicza polskiego od lat dziecięcych prawie — przez chłopięce i młodzieńcze — aż do męskich.



109. PORTRET WŁASNY. KRAKÓW. 1858. AKWARELA.

Tem dziełem jest właśnie »Szkoła szlachcica polskiego«.

W marcu lub kwietniu r. 1858 wybrał się artysta nasz z Wiednia i przybył do Krakowa: pobyt ten, mający trwać kilka lub kilkanaście dni, przeciągnął się aż do lipca. Biedy i niedostatku było dużo, ale więcej jeszcze świetnego humoru, którego artystycznym wyrazem jest omówiona powyżej »Komedya w 4 aktach« i akwarela, na której artysta przedstawił siebie, podpatrującego ciekawie nad stawem kobiety, idące do kąpieli (obecnie u p. Kozłowskiego w Poznaniu, por. A Nr. 1282).

Rozkosznym zaś dokumentem tych szczęśliwych chwil, spędzonych w Krakowie w towarzystwie St. Tarnowskiego i dawnych kolegów — to ten śliczny akwarelowy autoportrecik (Nr. 109), przechowany w zbiorach śniatynieckich. Staje tu sobie nasz »Panie Artur« w studenckiem ubranku, prawdopodobnie »bardzo eleganckiem«, w butach z wysokiemi cholewkami »bardzo zgrabnych«, w krawatce »bardzo szykownej«, z fezem czerwonym na głowie, zapala długie cygaro, ręce zagłębia w pustych kieszeniach i — gwiżdże na cały świat. I z tem wszystkiem nieskończenie mu dobrze, pan całą gębą, prawie taki, jak w r. 1866, kiedy, wioząc ze sobą skrzyneczkę z ziemią i zasadzonemi przez narzeczoną kwiatkami, tytułuje się właścicielem dóbr ziemskich. Śmieje on się w oczy całemu światu, a i świat do niego się uśmiecha, uśmiechają się przedewszystkiem zapewne królowe miasta i przedmieścia. Nie może być inaczej, skoro nagle w cichym, posępnym wówczas Krakowie zjawia się z Wiednia artysta z tak pięknemi oczkami. Dochodzą nawet o tem słuchy aż do K. K. Reitlehrinstitutu na Ungargasse, a w dalszej konsekwencyi nadpływają rozsrożone listy Pappenheima, które artysta chowa raczej w kieszeni, niż w sercu, następują sprzedaże obrazów na gwałt i za co bądź we Wiedniu i w Krakowie, aż wreszcie zjawi się znowu na horyzoncie anioł opiekuńczy w postaci Pappenheima, zaliczka od Szechenyiego i nakoniec pośrednik, który, według otrzymanej z Wiednia instrukcyi, nie dając artyście pieniędzy do ręki, płaci jego długi i do Wiednia wyprawia.

W głębi tego autoportretu umieścił artysta sztalugę, a na niej obraz znacznych rozmiarów, ale zdaje mi się, że optymizm, wiejący z tego obrazka, i rozmiary płótna co najmniej w czwórnasób powiększył.

Konopka, który wówczas »na wiosnę r. 1858«, jak pisze w cytowanych powyżej wspomnieniach, spotkał się z Grottgerem, »wtenczas dorosłym już człowiekiem«, na wystawie obrazów przy ul. Brackiej w domu Laryszów'i to już po raz ostatni w życiu, opowiada, że artysta miał tam oprócz »Pobudki« i »Szkoły szlachcica« rysunek, apoteozę »godności kobiet« z Schillera i »Podjazd Litwinów« z »Wallenroda« (por. Pamiętnik T. P. S. P. wydany przez Świeykowskiego, str. 53, ale pod błędną datą 1857, zamiast 1858), a więc same dzieła znacznie mniejszego formatu od tego obrazu, który artysta tak chyba jako — *epiteton ornans* umieścił na tym ujmującym autoportrecie.

Cztery akwarele, składające się na cykl p. t. »Szkoła szlachcica polskiego«

mierzące po 32 cm. i 27 cm., są znaczone dołem datą 1858 i monogramem; zakupione do rozlosowania, zostały wygrane przez krakowskiego majstra stolarskiego, w r. 1885 były one na wystawie zbiorowej jako własność p. Zdziechowskiego w Warszawie, w r. 1894 użyczył mi ich na wystawę retrospektywną p. L. A. Humnicki z Wołynia, a dziś znajdują się jako depozyt prywatny w zbiorach Muzeum Miejskiego we Lwowie.

Wielka świeżość i żywotność tchnie z barwnych obrazków tego cyklu, każde pociągnięcie pendzla jest jakby wyrazem zadowolenia artysty, iż jest wśród swoich, gdzie życiem, słowem i tematem wolno mu znowu być swojskim i polskim, i że mu się wiedeńszczyzna i niemieccczyzna już sprzykrzyły. Pije on spragniony u źródeł narodowego życia, inspiruje się polskimi tematami i polską sztuką; widzi wówczas utwory Simmlera, oryginały jego illustracyi do »Maryi« Malczewskiego, przejmuje się niemi bardzo, o czem nas przekonywa proste zestawienie odnośnych utworów obu artystów, a zato znowu oddziaływa sam swym cyklem na innych artystów. W roku następnym, 1859, wydaje Lucyan Siemieński »Album artystów polskich«, w którem umieszcza cały szereg obrazów z ówczesnej wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie. Znaczna część tych utworów wykazuje bezprzecznie znamienny wpływ »Szkoły szlachcica« i to zarówno pod względem tematu, jak i rozmiarów i akwarelowej techniki. »Szkoła szlachcica polskiego« stała się zatem także szkołą malarza polskiego, tworzącego rapsody rycerskie.

Te cztery obrazki — po illustracyach do »Anny Oświęcimówny«, p i e r w s z y c y k l w d z i a ł a l n o ś c i Artura Grottgera — to istne cacka kolorystyczne pełne kontrastów psychicznych, ruchowych i barwnych (por. str. 184—5): tak stają obok lub naprzeciw siebie czarnowłosy, rezolutny, porywczy chłopak i słodki, płowowłosy »mamin synek« starzec i młodzieniec itd.; z kontrastów barwnych wymieńmy: ciemno-zielone futro i ametystowo-niebieski żupanik, konia skarogniadego obok bułanego; oprócz tego przeciwstawia artysta kilkakrotnie barwę jasno-żółtą — jasno-niebieskiej, ale powtarzając tutaj, i nieraz jeszcze w latach najbliższych, ten ulubiony swój dwugłos kolorystyczny, znany nam już tak dobrze z jego pierwszych próbek malarskich, zestraja i harmonizuje go nader wytwornie.

Perspektywa tych czterech akwarel jest frontalną, na pierwszej i trzeciej symetryczną, na drugiej i czwartej asymetryczną, z punktem ocznym znacznie posuniętym ku prawej.

W tym cyklu dąży Grottger do stworzenia artystycznej grupy. Wprost doskonała jest ona w obrazku ostatnim (por. Nr. 113); artysta, posługując się i tutaj terenem, spadającym łagodnie ku przodowi, układa i zamyka ją znakomicie w kształcie skośnie leżącej litery *O*. Znać tutaj wszędzie niemały postęp i wielką korzyść, odniesioną ze studyów akademickich. I tak np. żeby płynnych konturów postaci, widzianych z profilu, nie przecinać ramieniem, każe ojcu założyć prawe ramię za plecy, synowi poza siebie je cofnąć itd., poruczając





I. PIERWSZE ĆWICZENIA. II. ADMONICYA.

110—111. SZKOŁA SZLACHCICA POLSKIEGO. KRAKÓW, 1858. AKWARELE.

w ten sposób gestykulacyę, trzymanie cugli itd. lewej ręce; motyw, nawiasowo dodam. zdobyty dla sztuki najpierw przez Leonarda da Vinci w projektach do pomnika konnego Francesca Sforzy. Tak samo — w konsekwentnem przeprowadzeniu tego motywu — młody szlachcic podaje na końcowym obrazku nie prawą, ale lewą rękę rodzicowi swemu do ostatniego uścisku.

»Szkoła szlachcica« to serya obrazków ładnych, pogodnych, pełnych płynnej i rytmicznej melodyjności Moniuszki. Żadna białogłowa nie przyspiesza — ani nie tamuje tego normalnego rozwoju męskiego życia. A gdym patrzał na cykl w r. 1894 codziennie przez cztery miesiące, przypominała mi się ustawicznie polonezowa rytmika ze »Strasznego dworu«:

»Niemasz kobiet w naszej chacie
»Vivat semper wolny stan!«

Równocześnie, w równym nastroju i w identycznej technice, powstaje »Maryasz«. Akwarela ta wykazuje te same konstrasty barw i wieków, te ostatnie pomnożone przez dwa; obie pary: w głębi po lewej dwaj wiarusy, a po prawej na przodzie córka gospodarza i młody szlachcic, »przystojnie zalecający się« do niej, dążą do wygranej w »maryasza«.

Akwarela ta to niejako początek drugiej seryi »żywotu poczciwego człowieka«, obrazków z życia szlacheckiego z czasów Zygmunta III. lub Władysława IV. Gdyby nie format, nieco mniejszy od tamtych akwarel, tu 17×23, tam 32×27 — możnaby wprost myśleć o jakiemś rozszczepieniu się fabuły z jedną odnogą ku swobodnej rodzajowości, a z drugą ku bohaterskiemu tra-





III. WYPRAWA. IV. BŁOGOSŁAWIEŃSTWO OJCOWSKIE.

112—113. SZKOŁA SZLACHCICA POLSKIEGO.

gizmowi. »Straszny dwór« Moniuszki, a Grottgera »Szkoła szlachcica« i »Maryasz« — to dzieła, poruszające się na tym samym dyapazonie. I Grottger wpada w to samo staroszlacheckie zacięcie, a tworząc te dzieła, wmyśla się w te dawne czasy i szczęśliwe stosunki.

Byłby i on wolał wdziać szyszak na głowę, krzepić się szklaneczką miodu i odbyć razem z tym młodem szlachcicem szkołę życia, żyć duszą dziarską i buńczucznie, w białym dworku amory palić do jakiejś imćpanny, w kniei bujać, po stepach hasać, z Tatarami harcować i z blizną zaszczytną wrócić w progi ojcowskie, niż tu w chwili *Galgenhumoru* fezem fanfaronować, głód zagryzać niedopałkiem cygara, lampartować się trochę po Krakowie i w stęchłej, brudnej izdebce trzeciorzędnego hotelu cieniutkim pendzelkiem i subtelnie dobieranymi kolorkami mozolnie kreślić na kartonach swą nie przeżytą autobiografię z przed dwustu lat!

Rok przedtem zanucił był Grottger do tekstu Szyllera dytyramb na cześć niewiasty — teraz daje on w czterech obrazkach pochwałę tęgości, prawości i rycerskości męskiego rodu.

»Szkoła szlachcica« — to dziecko, zrodzone na wiosnę; wszystko tu jest takie młode, świeże, szczere i poczciwe, prawe i proste. Wpływu W. Pola — a może i Kossaka — trudno się w niej nie dopatrzeć. Ale zdaje mi się ona psychologicznie głębszą z temi swojemi przejściami od sielanki do tragedyi, od słonecznych lat dzieciństwa do pierwszego wielkiego, ale i wzniosłego smutku, do śmierci rodzica na polu bitwy. Pozatem atoli idzie w tych obrazach wszystko

zwykłym dawnym trybem gawędy szlacheckiej, rymowanej lub malowanej. Bo Grottger, to natura niezmiernie prosta, bez komplikacyi, bez zawiłych labiryntów myślowych, objawiających się w sztuce odległemi aluzyami i zagadkowymi symbolami. On idzie ku życiu, jak dziecko, bez pytań, bez wątpień — on nie waha się, on ufa i wierzy. Cały bieg i skład spraw świata tego wydaje mu się czemś pewnem i normalnem i na cały układ życia domowego i społecznego zapatruje się on, jakby na coś, co nigdy inaczej nie było i inaczej być nie może: jest rodzina, jest matka najdroższa, jest kochane rodzeństwo, są dusze przyjazne, są towarzysze mili i przyjaciele wierni — a to wszystko objęte dwoma kręgami, zwącemi się: religią i narodem. Między przeszłością a teraźniejszością nie widzi on jeszcze różnicy, zdaje mu się, jak gdyby to życie dawnych wieków, które tutaj przedstawia z tak szczerą naiwnością, ale i z artyzmem prawie że już wybrednym, ciągnęło się dalej, jak gdyby tych dawnych wieków nie rozdzielała od nas i od niego wielka trzechaktowa tragedya rozbioru, jak gdyby historya narodu szła koleją normalnego rozwoju od wieku do wieku. A ta historya, którą tutaj daje, to jakby portret antenata, na który ze czcią, miłością i dumą spogląda potomek rodu i narodu, trzymającego się na dawnej wyżynie. Grottger czuje tutaj — powtarzam raz jeszcze — naiwnie, jak każdy epik, jak każdy gawędziarz. Ale w gruncie rzeczy, skoro takie tematy do artystycznej abstrakcyi dojrzeć już mogą, gdy mogą się stać przedmiotem poezyi, obrazu, muzyki — muszą przedtem zaginąć i to nie tylko w swej formie życiowej, nie tylko w swym zewnętrznym objawie, ale w samej wewnętrznej treści — w idei. Każde epiczne dzieło jest pożegnaniem na zawsze, artystycznem »*vale!*«, wyrywającem się z piersi twórcy. Każde takie dzieło sztuki jest nagrobkiem, wzniesionym przez twórcę nad grobowcem przeszłości, która już nie odżyje nigdy ani w dawnej formie, ani w dawnej idei. Takiem wielkiem słowem pożegnania, takim pomnikiem niepowrotnej przeszłości, jest najpierw »Pan Tadeusz«, a za nim i po nim ten długi szereg tworów epickich z zakresu wszystkich trzech sztuk. Nie łudźmy się barwami uciesznemi, migającemi po obrazkach tego cyklu, ni wonią tego wirydażu Imci Pana Kasztelana, ni blaskiem słońca, które, bijąc przez starodrzewia, okrasza barwne żupaniki chłopaczków, bawiących się łukiem pod okiem Wielebnego Ojca! Myśl oku kłamie! Za tym Grottgerem, który tu swobodny i wesół tworzy tę rozkosznie barwną rzeczywistość XVII wieku — już czatuje Grottger drugi, który, odłożywszy paletę, złamawszy pęk akwarelowych pendzelków, jednobarwną, czarno-białą sztuką stworzy nierealne a bezczasowe ideały, pełne cichego tragizmu .

Za tym Grottgerem, który wesoło żegna się z przeszłością, już wyrasta Grottger drugi, który tak smętnie będzie witał sercem i sztuką — on pierwszy z artystów — Polskę nową, nie żyjącą jeszcze w rzeczywistości, ale rodzącą się z idei.

*
* *



114. MARYASZ. KRAKÓW 1858. AKWARELA.

Ledwie Grottger cykl ten ukończył, udał się do Wincentego Bobrowskiego, mieszkającego w swym majątku Porębie pod Oświęcimem. Tu wykonał drugi cykl akwarelowy, składający się z trzech obrazów, o temacie pokrewnym; nazwiemy go »Żywotem rycerskim«.

Artysta łączy w nim dwie nici: jedną tematową, wysnutą ze »Szkoły szlachcica«, drugą idealną, będącą dalszym ciągiem »Polskiego wygnańca«. Opowiada nam bowiem niejako dalsze koleje »poczciwego żywota« owego rycerza, którego poznaliśmy już w szkole życia i przy konkurach. Teraz woła ojczyzna! Na pierwszym obrazku żegna się młody rycerz z małżonką, na drugim walczy rycersko z wrogiem narodu, na trzecim unoszą się już kruki nad ciałem poległego bohatera.

O dwóch pierwszych obrazach, niestety, bliższych szczegółów podać nie mogę. Zaginęły one już dawno, ponoś u introligatora — zachował się szczęśliwie tylko trzeci, którego reprodukcyę tutaj podaję (Nr. 115). Pozwolenie reprodukowania go zawdzięczam uprzejmości obecnej właścicielki, p. Rettingerowej — a szczegółowy opis cyklu zmarłemu memu przyjacielowi, ś. p. K. M. Górskiemu w Krakowie, który w tej sprawie uprzejmie pośredniczył.

Patrząc się na kapryśny trochę format — leżącego owalu, — zastosowany przez artystę jakby umyślnie do motywu ciała, wyciągniętego poziomo — trudno sobie wyobrazić, jak zdołał pomieścić motywy pionowe pożegnania, a zwła-

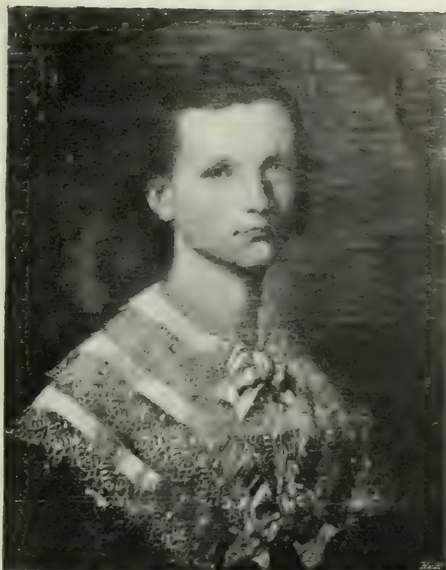


115. Z CYKLU »ŻYWOT RYCERSKI«. III. POLEGŁY RYCERZ. PORĘBA 1858. AKWARELA.

szcza walki konnej pod tem nizkiem sklepieniem owalnej linii. W wielu szczegółach widać jeszcze wiedeńskiego akademika; w kroju i w stroju i całej inscenizacyi wita nas i żegna zarazem Geiger: drobiazgowy dobór barw i drogich materyi, białe rękawy, żółte rękawice, pod popielato-lśniącym pancerzem czarny aksamitny żupan z jasno-niebieską, jedwabną szarfą (!), do tego rajtuzy amarantowe i buty z blado-żółtej irchy — oto całe pudełko rocks-dropsów, kolorkowych cukierków angielskich, którymi nas za pośrednictwem swego ucznia wiedeński profesor w upominku częstuje!

Ale z tem wszystkiem jest to obraz ważny. Widzimy tu artystę w dalszem poszukiwaniu polskiego typu idealnego, a to zdala od wszelkiej portretowej tradycyi i zdawkowej zamaszystości na motto: »co mi zrobisz« i »mociumpanie«. Ani śladu tej w bok podpartej buty i szlachetczyzny, błąkającej się czasem po obrazach rycerskich Kossaka.

Oblicze poległego rycerza nie ma nawet zbytnio znamion fizyonomii polskiej w tym sensie, jak ją wyrobiła nasza sztuka realistyczna, od Orłowskiego i Michałowskiego począwszy. Nie opiera się ta fizyonomia ani o portret, ani o zjawisko realne, nie wytwarza jej ani sztuka, ani życie, lecz myśl artysty,



116. PORTRET P. JAKUBOWICZOWEJ. MONACHIUM ?) 1858. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

od obu niezależna, a szukająca czegoś odmiennego, nowego, wyższego. To typ jego własny, typ nowy, nie wzięty z historyi i życia, ale wysnuty z poezyi i fantazyi. Jak dziwnie patrzeć na tę twarz o pięknym profilu, wymuskanym wąsiku, ładnej bródce i kędzierzawym jedwabnym włosie, a dalej na te delikatnie niuansowane szpargały i szpargałki kostyumowe! A, uwzględniając jeszcze tę bardzo podkreśloną i zaiste niezbyt wybredną poezyę kruków, kraczących nad trupem — w pierwszej chwili nie stawialibyśmy tej akwareli ponad przeciętny obrazek z wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych. A jednak przebrnijmy przez te naiwności, które naszego wielkiego artysty, podobnie jak Szyllera, i w późniejszych latach nawet zupełnie nie opuszczą, — *un charme de plus!* — i wpatrzmy się w to czoło i w to oko! To nie trup! Za tem pięknie sklepionem czołem roją się sny, mgławe myśli, łączące przeszłość z przyszłością, a wirują one wszystkie około jednej świadomości — koło idei poświęcenia się.

Oblicze rycerza znamy już: rysy ogólnikowo te same, jakie artysta nadał Stanisławowi, wracającemu z Rzymu do zamku odrzykońskiego. Jak on w tych trzech latach wyrósł i zmężniał! Tam z a z n a c z a on tylko szlachetnego rycerza, tu w rzeczywistości n i m j e s t.

Patrząc krytycznie na tułacza, śniącego na puszczy arabskiej, i na tego rycerza, poległego w wojnie szwedzkiej, przychodzimy przed oboma obrazami do identycznej konkluzyi: w obu tych dziełach wszystko prawie jest jeszcze niegotowem, niedojrzałem, nikłem prawie, z wyjątkiem — treści psychicznej.

Dobiegamy do kresu pierwszej epoki życia i rozwoju Artura Grottgera. Kończy się ona z grudniem roku 1858 a równocześnie i sukcesem zewnętrznym, a ważniejszą jeszcze zdobyczą w zakresie wewnętrznego rozwoju. O tej podróży do Monachium, o dwumiesięcznym tamże pobycie i odysei powrotu, była już mowa obszerniej przy rozbiorze stosunków osobistych, łączących naszego artystę z hr. Aleksandrem Pappenheimem. Wspomniałem tam pokrótce także o niektórych pracach mniejszej wagi, wówczas powstałych. Odłożyłem sobie atoli na później analizę czterech dzieł ważniejszych. Są niemi: 1) portret olejny p. J a k u b o w i c z o w e j, z domu Maszkowskiej, 2) rysunek ołówkowy »P o e t a i m u z a«, 3) sepia »W c z o r a j — d z i ś — j u t r o«, czyli



117. WIEDEŃKA. WIEDEŃ 1858. AKWARELA.

»Trzy dni z życia rycerza polskiego« i 4) akwarela »Uciekający czerkies« czyli »Szamyl«.

Najpierw kilka słów o portrecie p. Jakubowiczowej (Nr. 116).

Gdyby artysta nawet tego swego najwcześniejszego portretu olejnego nie był datował (katalog wystawy z roku 1896 podaje datę błędną 1856, zamiast 1858), musielibyśmy już ze względu na silnie akcentowany dwugłos koloru jasnożółtego i jasnoniebieskiego o płowych akwarelowych odcieniach uważać go za współczesny ze »Szkołą szlachcica« i »Pobudką«, gdzie właśnie — jak wspomniałem — te barwy w kilku jasnych akordach się powtarzają.

Daje tu Grottger po raz pierwszy portret czysto i wyłącznie psychologiczny, bez akcyi, same popiersie tylko, bez rąk, w owalnej ramie. Komponuje go liryk o duszy świeżej, żadnym »Weltschmerzem«, żadnym bezbrzeżnym i nieokreślonym smętkiem od życia i rzeczywistości nie oderwany, ale wrażliwy na strony czulsze i chwile rzewniejsze naszego życia. Wlewa on w te rysy jakąś dziwną delikatność i nastraja duszę portretowanej na tony molowe. Małe, modre, dziecięce prawie oczy zapatrzyły się gdzieś w dal, jakby zwiastuny i posłańce duszy; nie drgają one nerwowym niespokojem, nic nieokreślonego nie szukają, ale patrzą przed się z instynktowną niemal pewnością znalezienia duszy przyjaznej.

Portret ten — utrzymany w rozmiarach nieco poniżej naturalnej wielkości — portret bardzo niedoceniony, ganiony nawet, a przytem tak bardzo wiedeński, ze swym typem jakby powiększonej miniatury, jest przecież dziełem bardzo ważnem dla rozwoju form psychicznych w sztuce Grottgera. Artysta tu jeszcze nie idealizuje — będziemy prawie żałowali, że to kiedyś w portretach olejnych uczynił.

A zważmy dobrze! Nie jest to z pewnością obraz zamówiony, a jeżeli uproszony, to nie przez modela, ale raczej przez artystę samego. Maluje on osobę, z którą jest w przyjaźni, a tylko taką istotę, sobie blizką, dobrze znaną i poufałą, śmie artysta w dziele swem psychologicznie pogłębić; portrety z lat późniejszych słuszność tego spostrzeżenia, niestety *a contrario*, potwierdzają. Była zresztą i o tem już mowa powyżej. Siostra serdecznych przyjaciół i przyjaciółka sama ma zresztą swoją zwiastunkę w owej Wiedence w nie-

bieskim staniczku o płowych włosach, o oczkach niebieskich jak ametysty (Nr. 117). Ten portrecik akwarelowy i dalsze trzy również popiersia, albo raczej same główki kobiece, z datami 1858—1860, to podobizny młodych pań i panien, widocznie z wiedeńskich kół mieszczańskich, wszystkie zaledwie tchnięte na karton najdelikatniejszymi niuansami akwarelowymi. Są to małe arcydzieła salonowe na temat wiedeńskiego »*Gemütu*« i wiedeńskiej »*Gemütlichkeit*« (por. Nry 117 i 118).

Ten sam kierunek przedstawia także profilowy portrecik akwarelowy niewieści, o wybitnym typie węgierskim. Uważano go błędnie za portret matki artysty; brat jego, p. Jarosław, zapewnia mnie, że to portret ciotki niezamężnej, panny Julii; powstał on prawdopodobnie we Lwowie w jesieni, roku 1860 (por. Nr. 119).

* * *

Przechodzę teraz do dzieła drugiego.

Pierwszym poematem lirycznym Artura Grottgera w sensie wyznania osobistego, to rysunek »Muza, wiodąca twórcę«, wiodąca stromą drogą ku wyżynie przez skały i ciernie.

Z listu, pisanego do matki z Wiednia 14 stycznia 1859, a więc krótko po powrocie z Monachium, dowiadujemy się kilku szczegółów o tem arcyważnem dziele: przywiózł je artysta już ze sobą z Wiednia do Monachium i tu nabywa je królowa Marya, dzięki pośrednictwu adjutanta królewskiego, hr Karola Pappenheima. Ale w zbiorach królewskich dotychczas nie można go było odnaleźć. Poszukiwania tak w Monachium, jak w zamku Hohenschwangau w którym królowa Marya po tragicznej śmierci syna, króla Ludwika (1886) ostatnie lata spędziła, były równie bezowocne, jak dochodzenia, przedsięwzięte przez ochmistrza dworu w zbiorach jej córki, księżniczki Teresy, piszącej pod pseudonimem Theodor von Bayer.



118. »BERTA«. WIEDEŃ 1860. AKWARELA.

Zapewne! Dzieło sztuki trzeba koniecznie widzieć. A jeżeli kiedy, to właśnie teraz, w tym przełomowym roku 1858 i na tej pierwszej zupełnie osobistej emanacyi lirycznej, byłoby

niezmiernie ważnem ujrzeć, jak Grottger kształtuje symbol tej muzy przewodniczki, muzy-pocieszycielki i w jakie formy przyobleka postać idealnego twórcy.

Ale nie mogąc widzieć, jak cennem jest przynajmniej wiedzieć, że on takie dzieło stworzył! Za tę jedną wiadomość oddam chętnie wiązankę kilku dzieł zgrabnych lub zabawnych. Można o technice malarskiej mędrkować, jak się chce, można wagę jej na »trzy zbytki« przeceniać — ten jeden przykład przypomni nam znowu całą wartość duchowej i myślowej strony sztuki i przynależność jej do wielkiego zakresu twórczości intelektualnej. Nie zawadzi to podkreślić, dla nas zwłaszcza, gdzie bardzo niedawno jeszcze było się na najlepszej drodze negowania tych podstaw wszelkiej ideowej twórczości artystycznej, a to ku wielkiemu gaudyum doktrynerów wszelkiego rodzaju i najszerszych tłumów, które z niemałą dumą dowiedziały się, o ile stoją wyżej ci, co — nie myślą, a natomiast mają siatkówkę wrażliwą na jasno-fioletowe śniegi i ciemno-fioletowe cienie.

Wspominał Grottger już dawniej często w dzienniczku nie tylko o swych pracach artystycznych, o szkicach i obrazach, ale i o sztuce samej jako o powołaniu i treści swego życia. W owym nader ważnym zapisku ze stycznia tegoż roku 1858, cytowanym już powyżej, stają naprzeciw siebie życie i idea, jako momenty odmienne, co więcej, prawie już jako wrogie sobie moce; i coraz jaśniej i coraz głębiej zaczynał on w ciągu tego roku odczuwać ten dylemat, sercem coraz bardziej strwożonem wczuwać się w tragizm tej dysharmonii, w ten tragiczny rozdźwięk między życiem zewnętrzno-towarzyskiem i społecznem, a wysokimi celami życia duchowego, zwłaszcza artystycznie-twórczego, stawiającego całej psychofizyce ludzkiej wymagania wyższe od jakiejkolwiek innej pracy umysłowej. Artysta, jego zawód, jego powołanie i idea nie były dotychczas jeszcze przedmiotem jego sztuki. Jak dziwnem, że jeszcze przed rokiem, chcąc przedstawić twórcę-artystę, daje mu w »Würde der Frauen« jako atrybut — skrzypce!

O przedstawienie idealnej postaci artysty-twórcy pokusi się Grottger dwukrotnie, raz w tym rysunku z r. 1858, drugi raz w osiem lat później w wstępnym obrazie »Wojny«.

Już z tego zestawienia widzimy, jak przełomową jest chwila, w której on to dzieło tworzy. I teraz poczyna się w tajniach jego duszy, podobnie jak w łonie matki, nowe życie, napełniające go nowem, nieznanem szczęściem, ale i wielką troską. Rodzi się w nim przeczucie i półświadomość czegoś nowego zupełnie, istnienia jakiejś nowej potęgi, w nim i ponad nim i przeradza się powoli w wiarę w swe posłannictwo. Tej potęgi nazwać po imieniu, konkretnym kształtem oznaczyć nie może.

Ale to wszystko kondenzuje się w symbol i symbol staje się odtąd tej jego nowej wiary najdroższem dzieckiem.

W tem dziele, znanem nam dotychczas jedynie z tytułu i duchowej treści, daje temu symbolowi artystyczny wyraz, daje mu nazwisko i widoczne kształty.



STUDYUM.



119 JULIA BLAHAO DE CHODIETOW, CIOTKA ARTYSTY. LWÓW OKOŁO R. 1860.
AKWARELA.

Ale tem samem odłącza je niejako od swego duchowego wnętrza i ponad siebie je wywyższa. Odtąd też będzie mu się życie dwoiło na niższe i wyższe, na realne i idealne, a realizacya ideału będzie mu teraz stałym niepokojem i wieczną troską.

Długo ludzkość pracowała, myślała i tęskniła, nim po raz pierwszy przez usta Michała Anioła w uchwytnej formie ze świadomości ideału się wyspowiadała: owa »beltà« — owa piękność wieczna, niedosiągniona nigdy, a pożądana zawsze, to ze wszystkich tak zwanych tragedyi Michała Anioła tragedya największa i najgłębsza, a właściwie jedyna, z której wszystkie inne płynęły, bo Michał Anioł to największy liryk obok Goethego, a kto wie, czy może także i nie największy romantyk.

Ten ideał będzie! Grottgera trzymał stale na wyżynach ducha. Ale on taki młody jeszcze i życie ze swemi pokusami będzie go wabiło i ciągnęło ku

sobie! I będzie twórca-młodzieniec schodził z swych wyżyn do tego życia często w rzeczywistości, częściej jeszcze pragnieniem i pożądaniem go, ale będzie odtąd wiedział i czuł, skąd zstępuje i dokąd mu ponownie wrócić i wstąpić jest przykazanem. Gdyby był w styczniu r. 1859 znowu otworzył swój dzienniczek, jak to uczynił rok przedtem, jużby tam nie zanotował: »Czem jestem? A czyż znam ja siebie?!« On wie teraz, czem jest, on siebie zna, on przejrzał. Ale żadnych zapisków więcej w dzienniczku nie odnajdziemy: zostały się same białe kartki; słowo logiczne staje mu się zbędne, wszystkie spowiedzi i rozstrząsania przeniesie on teraz z dziennika do szkicownika. Wyrazem jego myśli i uczuć, wyrazem pierwszym i głównym będzie odtąd sztuka. Oto znaczenie tego rysunku, którego nie znamy. Jeżeli kiedyś może szczęśliwy wypadek i skrzętność ludzi, wielbiących Grottgera, dzieło to, dziś już od pół wieku drzemiące w ukryciu, znowu na światło dzienne wyprowadzi, kto wie, czy nasza fantazya, podrażniona wyglądaniem upragnionego dzieła, nie dozna pewnego zawodu na punkcie wykończenia formalnego. Ale są dzieła wyjątkowe, w których szala myśli przeważy zawsze szalę formy.

* * *

Tem bardziej cieszę i szczycę się, że mogę w tej pracy opublikować inne dzieło Grottgera, pełne wysokich zalet estetycznych, u nas zupełnie nieznane, a zaiste nie mniejszej wagi dla rozwoju artysty od tego rysunku, właśnie obszerniej omówionego. Dziełem tem jest owa na trzeciem miejscu wymieniona sepia p. t. »Trzy dni z życia rycerza polskiego« czyli »Wczoraj — Dziś — Jutro«.

Dzieła tego szukałem lat dwanaście. Przygotowując w zimie z r. 1893/4 wystawę retrospektywną sztuki polskiej, udawałem się listownie, a w kwietniu tegoż roku 1894 osobiście do członków rodziny Pappenheimów, mieszkających w Monachium, z zapytaniem o to dzieło. Wiedzieli o niem i pamiętali je, ale nikt nie umiał mi powiedzieć, gdzie jest i czy wogóle jeszcze istnieje; przypuszczano nawet, że i te »Trzy dni« razem z kilku innemi wspomnianemi powyżej dziełami Grottgera stały się w czasie pożaru zameczku myśliwskiego hr. Pappenheima pastwą płomieni. Przed trzema laty podjąłem poszukiwania za tem dziełem ponownie, gdyż czułem instynktownie prawie, że bez niego brakować będzie całej mej konstrukcyi środkowego filaru. Jeszcze w sierpniu doniosła mi hr. Marya, siostra hr. Aleksandra, przyjaciela Grottgera, że obraz, który z czasów dzieciństwa wraził się jej w pamięć, od lat przeszło dwudziestu straciła z oczu. Kwestyonaryusz, rozpisany przez nią do licznego rodzeństwa i kilkunastu bratanków i siostrzeńców, dał również rezultat ujemny. Tem większą była moja radość, gdym nagle otrzymał od niej wiadomość o niespodziewanem odnalezieniu obrazu. Oto jego koleje: Ojciec jej, hr. Ludwik Pappenheim, umierając, rozdzielił swój zbiór między dzieci; »Trzy dni« dostały się w udziele

młodszej córce, późniejszej hr. Haugwitzowej, o której entuzyastycznej czci dla Grottgera i poemacie do «Lituanii« już wyżej wspomniałem. Piersiowo chora, żyła z mężem i córkami od dłuższego czasu we Włoszech. Zwijając dom przed kilkunastu laty, kazała wszystkie swe dzieła sztuki, a z niemi i »Trzy dni«, złożyć w pakach w Monachium. Gdy na wiosnę roku zeszłego zmarła, a mąż i córki przenieśli się do Monachium, wydobyto razem z innemi dziełami sztuki i tę drogocenną sepię Artura Grottgera.

»Czerkiesa uciekającego« i »Trzy dni«, posłał Grottger w pierwszych dniach grudnia hr. Ludwikowi Pappenheimowi, starszemu bratu swego przyjaciela, do rodzinnego zamku. W nader uprzejmej odpowiedzi, do której powrócę, pyta się on artysty, czy ten temat do sepii zaczerpnął z jakiejś polskiej ballady. Domysł był trafny. Jest to w rzeczy samej ballada, ale stworzona przez Artura Grottgera, skandowana jego konturem, rymowana jego pendzlem.

Ballada to krótka i zwięzła, o trzech strofkach tylko; bierze ona pozornie swą fabułę z życia rycerskiego, ale w rzeczy samej idzie duchem i nastrojem ponad wszelki stan i typ.

Tu pierwszy raz głos z za świata zadrgał nad czujnym słuchem artysty-poety i po raz pierwszy przebił się jego wzrok przez mgławice rzeczywistości na drugi brzeg strumienia naszego życia.

Tak, Ludwik Pappenheim ma racyę: to ballada, ale ballada kryjąca w sobie zarodki przyszłych oratoryów i epopei. A te »Trzy dni« — dodam nawiasowo — to nie jedyne dzieło, robiące wrażenie, jakoby poeta w tych tygodniach miał niesamowite jasnowidzenie swych przyszłych arcydzieł. Jest jeszcze drugie! Na »Kalendarzu na rok 1859« przedstawił w prawym dolnym medalionie scenę z powstania węgierskiego 1848/9 — chłopa-starca, wpatrzonego w niebiosa, jak gdyby je wzywał o karę nad zbrodniczą ludzkością, a u stóp sędziwego ojca klęczącą córkę, tulącą się do niego i zawodzącą w bezbrzeżnym żalu nad trupem poległego żołnierza, jej męża lub kochanka! Rozbite armaty, ścielące się trupy i zgliszcza spalonych domów harmonizują z głęboko tragicznym nastrojem tej grupy o kompozycyi ścisłej i skoncentrowanej. Ta grupa, przetłumaczona z bladawej akwareli na kredkową monochromię »Wojny« i przeniesiona na jej wymiary, mogłaby się śmiało mierzyć z niejednym obrazem tego cyklu, zwłaszcza z obrazem 6 i 9 (»Głód« i »Już tylko nędza«), z którymi ma liczne tematowe analogie. Wyżej wspomniany list Ludwika Pappenheima przechował się wraz z całą korespondencyą brata, powyżej obszerniej wspomnianą. Datowany jest z Pappenheimu dnia 9-go grudnia. Oto co w nim pisze artyście:

»W przesłanym rysunku, otrzymanym, jak dodam nawiasowo, dopiero »wczoraj 10-go (powinno być chyba »8-go« lub data jest błędną) podczas gdy »list Pański jest z 26-go zeszłego miesiąca, jest »Pożegnanie« kompozycyą naj»bardziej udaną; w trzecim przedziale podoba mi się nadzwyczajnie ten mo»ment wchodzącego poległego rycerza. W obrazie środkowym jest również

»wiele pięknego, koń zaś... Tu Artur Grottger poszedł trochę za daleko. Technika »całej pracy jest mistrzowską i im dłużej ją badam, tem bardziej mi się ona »podoba«.

I, przewidując niejako przyszły rozwój artysty i jakby przeczuwając wyjątkowe zupełnie znaczenie tego dzieła dodaje: »Przyjm Pan me najlepsze, jak »najlepsze podziękowanie, (*»meinen besten, allerbesten Dank«)*, a zarazem »zapewnienie, że Pański utwór, tak pełen talentu, będzie mi zawsze szczególnie »miłym i cennym i że się spodziewam, gdy Bóg pozwoli, iż będę go mógł po»kazywać przyszłym wielbicielom A. Grottgera, jako pracę tego artysty tak »wczesną, a już tak znakomitą«.

Spostrzegł też zaraz ten wybitny znawca, że te »Trzy dni» powstają pod bezpośredniem oddziaływaniem wielkiego akwarelowego cyklu Schwinda, przedstawiającego w 10 obrazach »Bajkę o siedmiu krukach i wiernej siostrze«, który, zawieszony w honorowej sali wielkiej wystawy monachijskiej, urządzonej dla uczczenia 700-letniego jubileuszu istnienia stolicy bawarskiej, tłumy widzów przed sobą gromadził. Analiza dzieła Grottgera musi być zatem równocześnie porównaniem z cyklem Schwinda.

Do tych uwag krytycznych nadaje się szczególnie przedostatnia część cyklu, którą dla konfrontacyi z dziełem Grottgera zestawiam. Na węższym obrazku lewym przynosi kat wyrok śmierci żonie rycerza, oskarżonej o czary, bo dwoje jej dzieci zostało zamienionych w kruki. W środkowym, szerszym obrazie widzimy oprawców, wiążących ją, by ją wynieść na stos, w głębi dobrą czarodziejkę, wznoszącą wysoko klepsydrę na znak, że siedm lat próby i milczenia ubiega, wreszcie w węższym, prawym przedziale lud, cisnący się tłumnie do drzwi więzienia, by nie dopuścić do wykonania wyroku na swej ukochanej pani. Całość jest ujęta w ramy w stylu romańskim o bogatej i pomysłowej ornamenturze. Są to zatem sceny, odgrywające się w łukach ściany z wielkich cegieł. W kącikach między łukami umieszcza artysta, imitując pełną rzeźbę, głowy portretowe drogich mu przyjaciół, których nazwiska wypisuje w otoku, łącząc tym nader uprzejmym sposobem fantazyjną odległość czasową i lokalną bajki z środowiskiem monachijskiem i rokiem 1858. Analogie kompozycyi Grottgera z tym cyklem, a szczególnie z tą jego partyą, są tak uderzające, że trzeba raczej wskazać na różnice. Nasz artysta, zachowując ścianę o trzech łukach z medalionami w rogach, wstawionemi w małe nyże, i perspektywę frontalną, skonstruowaną na poziomej osi obrazu, różni się przecież w kilku punktach znacznie. Wierny sztuce Geigera, nie stylizuje architektury po romańsku, ale po gotycku, wszystkim trzem łukom daje rozpiętość równą, cegłę zastępuje ciosem, usuwając zarazem, stosownie do realnej treści wypadku, wszelką fantastyczność z architektury i ornamentyki, w kątach zaś zamiast portretowych główek przyjaciół — choć ich miał kilku, i to najbliższych, przy sobie w Monachium — wstawia w nyżowe wnęki małe figurki, alegoryczne, wiążące się z przedstawioną historyą, i tak: we wnęku pierwszym —

geniusza życia, w ostatnim — kościotrupa z kosą, a nad obrazem środkowym: po lewej — aniołków opiekuńczych, po prawej putta w koszulce ze skrzydełkami nietoperza, jako symbol śmierci. Żadna kompozycya nie ciągnie się przez dwa łuki, lecz każda stanowi dla siebie całość, zamkniętą motywem tektonicznym łuku. Perspektywa frontalna, skonstruowana u Schwinda nieco chwiejnie, występuje u Grottgera bardzo wyraźnie, prawie że z matematyczną ścisłością, ale jest asymetryczną: artysta kładzie wprawdzie punkt widzienia, podobnie jak Schwind, na poziomej osi obrazu, ale przesuwa go dowolnie, niby gałkę po drucie, a mianowicie na obrazie pierwszym i trzecim znacznie ku stronie prawej, jak to był już uczynił w niektórych wnętrzach ilustracyjnych do »Anny Oświęcimówny« i dwóch obrazkach »Szkoły szlachcica«.

W wyższym jeszcze stopniu inspiruje naszego artystę mistrz niemiecki swoją kompozycyą figuralną.

Takiej muzykalnej płynności i wężowej niemal gibkości konturów, tak ujmujących i przejmujących gestów, ramion, splatających się w tak przedziwnie rzewnej uczuciowości, artysta na żadnem innem dziele sztuki przedtem jeszcze nie widział. Nie widział ich w każdym razie na obrazach współczesnej szkoły wiedeńskiej, w których-to ostatnich czy to przewaga strony myślowej i duchowej (jak u Führicha), czy też pewna teatralność (jak u tylu innych), nie dopuszczała do rozwoju form płynnych i miękkich. Tu i ówdzie znalazły się one na obrazkach rodzajowych, ale tam znowu były pobudki psychiczne zbyt nikłe, by dzieła te na naszego artystę tylko swą formalną stroną oddziałać mogły. Dopiero bajka, lokalizowana wprawdzie i odpowiednio kostyumowana, ale mająca pierwiastek czysto i ogólno ludzki, wolny od więzów i warunków historyi i kultury, przywróciła swobodę zupełną formie ciała ludzkiego; a jest to wyłącznie prawie zasługą sztuki południowo-niemieckiej, tak ważnej dla rozwoju Grottgera. Różdżka czarodziejki, zbawiającej siedmiu zamienionych w kruki braciszków i ich siostrę, okazała swą moc cudowną i w sztuce. Chcąc znaleźć dzieło o podobnej sile suggestywnej, o ekspresyi równie rzewnej i dojmującej, trzeba się cofnąć wstecz, poza wielkie *cinquecento,* opuścić szczyty, na których wznosi się jasny, przewiewny, biało marmurowy i klasycznie piękny centralny »tempio« sztuki Rafaela i ta druga, niedokończona, wyższa, pełna tajni i misteryi świątynia Michała Anioła, trzeba zejść w dół, drogą szeroką najpierw, dzielącą się potem na ścieżki i drożyny, wiodące do uroczych ustroni i zacisznych altan: tam tuli Madonna Botticellego do łona dzieciątko boże, obejmując je z niewypowiedzianą rzewnością, tam aniołowie, siejąc kwiaty i wtórując pasterzom, splatają ramiona w elastycznie posuwiste wieńce. Wszystkie te dzieła Schwind ongi we Włoszech widział, a z tych róż, sianych przez aniołki Botticellego, spadł pyłek i na jego duszę twórczą. Albo czyż my wiemy, w jaki sposób zapładniają się fantazye artystów? Wiemy tylko, że Schwind szukał Rafaela, a widocznie odkrył w swem wnętrzu — Sandra. Ale cóż znowu?! Postacie Schwinda są przecież zdrowe

i rumiane, trochę krępe i zażywne nawet, a wiadomo, że każdy nowożytny »prerafaelita« musi według recepty »botticellować«, to jest tworzyć postacie anemiczne i trochę przydługie, o spojrzeniu tęsknem i przeciągłem, o policzkach bladych i zapadłych, o kształtach przesadnie szczupłych, o głowach osadzonych na długich szyjach i pochylonych jak ścięte i więdnące lilie — jednem słowem, że trzeba mu chyba świadomie naśladować, jeżeli chce być w łaskach estetyki, wrzekomo nowożytnej. Ale kto wie, czy ten syn przedmieścia wiedeńskiego, zdrowy jak orzech, tak naturalny a serdeczny, w gruncie rzeczy nie stał nieraz bliżej Sandra, niż tegoż przechwaleni dziś epigonowie po tej, a może nawet niekiedy i... po tamtej stronie kanału.

»Po owocach ich poznacie je«.

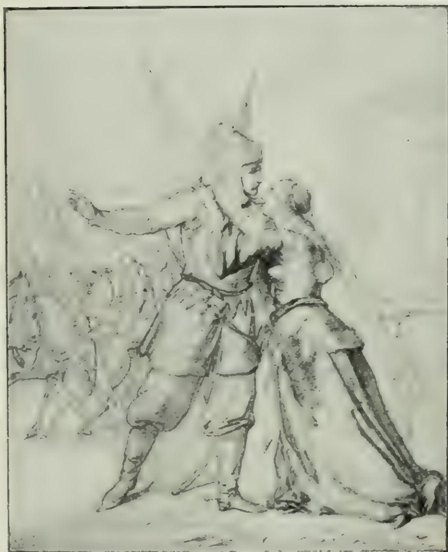
Wpatrywał się Grottger długo, badawczym wzrokiem i z zapartym oddechem w ten cykl, jakby w objawienie nowej sztuki. W obliczu tego dzieła powstydził się może teraz niejednej swej pracy i niejednej płochości artystycznej lat minionych, i niejednego autoportreciku, na którym wydaje się tak bardzo ze siebie zadowolonym. Czuł nieraz — czytaliśmy to już w jego dzienniczku — że nie wszystko w jego sztuce jest, jakby być powinno, słyszał jakiś głos wewnętrzny, wzywający go, by za muzą szedł wyżej i dalej ku szczytom świata, a może już i w zaświaty. Ale to były sny tylko i marzenia. Dzień nic nowego nie przynosił i tylko go łudził. Czuł rozdźwięk między tem, co mógł, a tem, czego chciał. Ręka nie umiała wydążyć za myślą. Tu, przed tym cyklem, objawił mu się dopiero związek między ideałem a sztuką.

Ma zatem cykl Schwinda dla naszej sztuki wartość historyczną pierwszorzędną, podobną do tej, jaką dla naszej poezyi ma »Faust« Goethego. Przyznaję się, że, gdym w muzeum weimarskiem przed tym cyklem stawał, myślałem więcej o Grottgerze, niż o Schwindzie, choć mi wówczas »Trzy dni« znane były jedynie z opisów Kanteckiego i z o wiele dokładniejszych i cieplejszych, udzielonych mi przez bawarskich Pappenheimów. Do niedawna nie śmiał Grottger objawić swych tajnych myśli drogą sztuki, nie wiedział, że to można, że to wolno. Dawał on się też ze wstrzemięźliwością, z dziewiczą prawie skromnością. Jego dotychczasowe dzieła liryczne, jak »Wygnaniec«, »Dzieje rycerza«, »Artysta i muza« — to same prace jakby pozaprogramowe, z któremi niemal się kryje, jak młody poeta w szkolnych latach ze swemi tworami poetyckiemi. Nabiorą one wagi i znaczenia dopiero wtedy, gdy spojrzymy na nie z wyżyn dzieł skończonych. Są to jeszcze wątłe rośliny, którym brak siły, by się mogły śmiało przebić ku słońcu.

»Trzy dni« to pierwszy kwiat o kielichu rozwiniętym, o woni czarującej, choć jeszcze wiośniano delikatnej. Tu wydobywa artysta z fizycznej postaci ludzkiej linie i kontury, o jakich jego sztuce przed pół rokiem jeszcze w »Szkole szlachcica« ani się nie śniło. Ciało ludzkie staje się teraz gibkiem, podatnem, elastycznem, posłusznem zamiarom estetycznym i nastrojom psychicznym swego twórcy. Linie wzajemnie się łączą, spływają i splatają, szukają siebie i odnaj-

dują się z misternym instynktem, jak rymy poety. Co to za cudny pomysł np. tego trzeciego obrazka, jaka poezya tęsknoty, uosobiona w tej żonie rycerza, siedzącej na ziemi, a jaką wspaniałą linią cofa się i wije jej kibić, gdy ona, przerażona zjawieniem się poległego, podaje się wstecz, broniąc się od straszliwej mary wyciągniątemi ramionami! To już dzieło mistrza! Dziełem mistrza jest także »Pożegnanie« na pierwszym obrazku. To nie ciała się splatają, tu zlewają się dusze, złączone jednem uczuciem.

Bardzo możliwe, że tu działa jakaś reminiscencya analogicznej sceny (pożegnania Maryi z Wacławem) ze wspomnianej ilustracyi Simmlera. Ale już samym motywem obecności świadka pozbawił Simmler swą scenę wszelkiej głębszej poezyi i *intimité*.



120. JÓZEF SIMMLER: POŻEGNANIE WACŁAWA Z MARYĄ. 1847. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

Nie wyłączając więc możliwego wpływu Warszawianina, poznamy przez proste zestawienie i porównanie form, że pierwszy z tych »Trzech dni« jest bezpośrednim refleksem grupy analogicznej w obrazku lewym Schwinda, gdzie rycerz żegna się z małżonką, a kat, prototyp mary poległego rycerza na obrazku trzecim Grottgera, zjawia się w głębi z wyrokiem śmierci.

Grottger, wpatrzony w utwór Schwinda, odczuł cały czar jego odrębnej poezyi jakoteż i gibkiej płynnej linii jego utworów.

Obok cyklu »O siedmiu krukach« podziałały silniej na fantazyę Grottgera jeszcze inne dzieła mistrza niemieckiego, tak przedewszystkiem n. p. »Taniec elfów« i »Król olch«, a motyw ciał niewieścich, złączonych jednym łańcuchem, a raczej wiencem splatających się rąk i ramion, tak pięknie w tych dziełach przeprowadzony, wpłynie najwidoczniej jeszcze i na inną kompozycyę Grottgera, wprawdzie o dwa lata późniejszą, lecz z wszystkich po »Trzech dniach« najbardziej »schwindowską«. Jest nią ilustracya do bajki rumuńskiej »O skale matczynej«, drzeworyt z Mussestunden (por. Nr. 123), niestety, przez opieszałego drzeworytnika nielitościwie popsuty.

Do jakiego stopnia Grottger się wżył w świat twórczości Maurycego Schwinda, jak go w swą sztukę wcielił, staje się szczególnie widocznem, gdy zestawimy ich kreacye, mające temat identyczny, ale od siebie niezależne.

Ciekawym przykładem takiej analogii jest »Amor i Psyche« z r. 1865, szkic olejny, rzucony *alla prima* na prześcieradło w Śniatynce, a to według



121. M. SCHWIND: TANIEC ELFÓW. OKOŁO R. 1845. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

szkicu ołówkowego, również zupełnie pobieżnego. Oba dzieła, szkic i obraz, wykazują, jak widzimy (por. Nry 124 i 125), dziwne analogie z freskiem tej samej treści, wykonanym przez Schwinda w wczesnych latach i w odległym i zapadłym zamku wirtemberskim.

Oryginału tego obrazu Schwinda Grottger zapewne nigdy nie widział, przesunęła mu się co najwięcej może przed oczyma kiedyś, przed laty jakaś reprodukcya, lichy drzeworycik lub mały sztych — a jednak kształtuje on ten motyw w sposób nader podobny do owego fresku.

Ale »Amor i Psyche« to dzieło już innej epoki, epoki ponownego liryzmu, do którego artysta po kilku latach, poświęconych twórczości innej, przesyconej heroizmem, w drugiej połowie r. 1865 powraca. Epoka »heroiczna« odznacza się przewagą żywiołu męskiego, postaciami bohaterów, o duchu szczytnym, o ciele pełnem energii i siły. Te postacie wyniosłe wynurzają się więc z koła myśli i form zupełnie odmiennego, niż to, w którem obracają się twory Schwinda. Nie dziw zatem, że te ostatnie z swą linią miękką, elastyczną,



122. M. SCHWIND: KRÓL OLCH. 1849. OLEJNY NA PŁÓTNIE.



123. A. GROTTGER: ILUSTRACYA DO BAJKI »SKAŁA MATCZYNA«. WIEDEŃ 1859.
DRZEWORYT Z »MUSSESTUNDEN« 1859 STR. 389.

podatną, ze swą przewagą żywiołu i świata kobiecego, zbyt długo na twórczość Grottgera wpływać nie mogły, że oddziałają w przyszłości już nie bezpośrednio, lecz raczej tylko jako reminiscencye, i to w tych rzadkich chwilach, gdy nasz artysta przyłoży rękę do tematów, pokrewnych nastrojem i treścią. A nie będzie to nawet regułą. Oto przykład *a contrario:* »Kobiety płaczące« na znanym utworze z »Polonii« nie łączą i nie splatają się ze sobą



124. M. SCHWIND: AMOR I PSYCHE. FRESK Z R. 1833.

żadnym ruchem, i to ani na wykończonym rysunku, ani nawet na szkicu. Widzimy zatem, że n. p. w roku 1863 sztuka Schwinda nawet w analogicznych motywach, uchwyconych przez niego z niezwykłem mistrzowstwem, na Grottgera już prawie zupełnie nie działa. Tutaj zaś, w tej sepii monachijskiej objawia się wpływ Schwinda nawet w drobnostkach, tak n. p. w stylizacyi liter napisu, identycznych zresztą z temi, jakie widzimy na wspomnianej powyżej współczesnej litografii sceny z pochodu monachijskiego. Niewątpliwie wielkim czarodziejem był ten Schwind, ale też równa moc cudowna, jak w jego różdżce, musiała drzemać w początkującej sztuce Grottgera, gdy ta za dotknięciem się jej otwarła nagle swe kielichy o woni rozkosznej, odmiennej od woni »niebieskiego kwiatu« romantyki niemieckiej, a na niwie polskiej dotychczas nieznanej.

Oto analogie, zachodzące między cyklem Schwinda »O siedmiu krukach« a trójdzielną sepią Grottgera. Ale nie dajmy się zbytnio uwieść tym analogiom, bijącym w oczy; pomijając wspomniane już różnice pomniejsze, trzeba zaznaczyć, że oba dzieła różnią się zupełnie w swych podstawach duchowych. Oba przybywają z światów zupełnie sobie obcych, bo rdzennie odmienne są charaktery ich twórców. Jednym z motorów, działających najsilniej tak w dziejach sztuki, jak w dziejach umysłowosci wogóle, jest siła kontrastu, a najgłębszem może teorytycznem jej uchwyceniem jest genialna myśl Szyllera, myśl, organizująca jednem spostrzeżeniem całą prawie twórczość ludzką w dwu wielkich, duchowo przeciwnych sobie obozach, myśl przeciwstawienia sobie dwóch rodzajów twórczości, twórczości naiwnej i odczuciowej *(sentimentalisch).*

Schwind i Grottger to właśnie świetni reprezentanci obu tych kontrastów.

Schwind jest od początku do końca ten sam i niezmienny; rozwija się, ale się nie przeradza. Umysł to z gruntu i do gruntu naiwny, obdarzony przedziwnem poczuciem bajki i podania ludowego, których czarowi najzupełniej się oddaje. Dopiero w tej sferze bajeczki, opowiadanej dziecięciu przez niańkę, czuje się zupełnie sobą. Świat jego leży poza teraźniejszością, poza kulturą i rozwojem ludzkości. Jest to dusza prosta, świeża a czuła, pełna fantazyi, natura zdrowa nawskróś duchowo i fizycznie, o obliczu różowem i uśmiechniętem. Odnajduje on siebie tam dopiero, gdzie niema człowieka z jego tro-



125. A. GROTTGER: AMOR I PSYCHE. SZKIC OŁÓWKOWY.

skami, obawami i nadziejami, społeczeństwa z jego »kwestyami spornemi«, narodu z jego walkami i aspiracyami. W bujnym kwiecie jego duszy żaden robak zwątpienia się nie lęgnie, żaden żal ogólny nim nie targnie, żaden rozdźwięk nie zarysuje się głęboką zmarszczką na jego pogodnem czole, żaden ból osobisty, choćby i bardzo gorąco odczuty, nie wywabi go z krainy bajki na »dolinę łez«. A gdy mu zemrze droga dziecina, weźmie ją na ramię, jakby uśpioną, gałązkę kwiecia włoży jej do rączki — i tak będzie ją kołysał nie w rozpaczy, lecz w cichej zadumie tylko. Tak przedstawił sam siebie na karcie tytułowej tego cyklu. Grek ze swą jednością życia i śmierci nie zrobiłby inaczej! Muza Schwinda nie prowadzi go przez ciernie po skalistem ustroniu, żadna Beatryx, z gwiazdą geniuszu na czole, nie będzie go wiodła przez padoł płaczu. Muza jego — to czarodziejka, bolom ludzkim nieprzystępna, nie dotknięta nimi mieszkanka szmaragdowych głębin i zacisznych jaskiń, szczęśliwa, jak lilia wodna, i, jak ona, szczęścia swego nieświadoma. Życie ludzkie jest dla Schwinda tylko epizodem. Przedstawia on świat bajki nie jako wytwór fantazyi, lecz tak, jak go czuje: jako rzeczywistość, jako świat drugi, różniący się od naszego swoją większą pierwotnością i wyłączeniem momentów myślowych. Świat jego bajki nie będzie się kształtował na wzór i podobieństwo świata naszego, — wręcz przeciwnie: portret Schwinda, jego obraz rodzajowy i towarzyski podpadną pod normę i formę świata bajecznego: bajka stanie się organizatorką świata rzeczywistego jego obrazów. Dla niego cały świat — to wielkie jasełka.

Grottger przeciwnie wychodzi od stosunków i spraw realnych, a symbole jego, to upoetyzowane potęgi duchowe, w tym świecie działające. On czuje i współczuje, on cierpi z milionami, najpierw z milionami swego narodu, a później z liczniejszymi całej ludzkości. Jego światem jest nie świat bajki, ale świat uczuć i cierpień. Obaj — i ten Niemiec, syn zacnego, cichego domu

wiedeńskiego przedmieścia, i ten Polak, zrodzony w białym, nizkim dworku na Pokuciu, gdy już dojrzał i przejrzał, — nie bardzo ze światem tym, z biegiem i trybem jego się godzą. Ale jest wielka różnica: pierwszy ten świat ignoruje, drugi go neguje. A gdy oni w tym nastroju usiądą, każdy w zaciszu swej pracowni, oczy dłonią przysłonią, wsłuchani w głosy wewnętrzne, — jak odmienne obrazy ukażą się przed oczyma ich duszy! Przed Schwindem odsłoni się świat uroczej bajki, Grottger dostąpi wizyi. Przed duchowem okiem Schwinda rozstąpią się skały, blask słońca rozwidni jaskinie, padnie aż do dna szmaragdowego źródliska, Meluzyna złotowłosa, zwabiona blaskiem słonecznym, wynurzy się z głębi toni, pryśnie artyście w twarz kropelką kryształowego ruczaju, zaśmieje się mu w oczy i z głośnym chichotem znów zniknie za zasłoną skał. Przed Grottgerem zaś w takiej chwili obcowania z zaświatem otworzą się niebiosa i zstąpi z nich w obłokach niewiasta — o kształtach, w których ręka artysty wprawdzie jeszcze nie zdołała może dorównać czarowi wizyi, i przemówi doń, wzywając go do wędrówki przez »padół płaczu«, a w wędrówce tej ten artysta serca nieraz głośno załka z bolu i wstydu, widząc obłęd i zbrodnię brata i — bratobójcę.



126. M. SCHWIND: NIMFY LEŚNE. OKOŁO R. 1838.

Między Schwindem a Grottgerem niema zatem łączności w ich rdzennych podstawach. Stosunek Schwinda do Grottgera jest mniej więcej taki, jakim jest stosunek Schuberta do Schumanna. Wiem, że zrównanie to, jak każde inne, nie może dać wyników całych, że większą i trafniejszą jest analogia między Schwindem a jego najbliższym przyjacielem z lat młodzieńczych, Schubertem, podczas gdy umysł twórczy Schumanna wznosi się do wyżyn coraz świetniejszych, wnet zaś potem urywa się i zaciera, tracąc najpierw na wyrazistości, a wkrótce później i na świadomości twórczej, by ostatecznie zgubić się w ponurych i uporczywych zadumach i skończyć w obłąkaniu. Twórczość Grottgera i Schumanna nie idą długo razem — rozchodzą się one w chwili, gdy muzyk zamieni fantazyę na fantastyczność. Sztuka Grottgera nie jest fantastyczną. Niema w niej nic niedopowiedzianego, niema nigdzie pierwszych tylko akordów, niema żadnych tonów tylko poddanych. Każda forma »nad-ziemska« rodzi się u niego z fantazyi zupełnie świadomej, artysta może dać w każdej chwili odpowiedź na każde pytanie o temat i szczegóły. Grafika Grottgera pobudza fantazyę jak najsilniej, ale równocze-

śnie zaspokaja ją; każde z jego dzieł jest jakby obwiedzione otokiem cieniutkiego, ledwo dostrzegalnego złotego druciku misternie filigranowej roboty, zamykającym fantazyę widza, nie dającym jej wyjść poza tę granicę. W tem równa się ona grafice Klingera.

Grottger nie jest zatem w niczem podobny do niektórych, potężnych zresztą, współczesnych lub dawniejszych mistrzów, których dzieła działają tylko jako podniety psychiczne na wyobraźnię widza lub czytelnika. Przykładem takich objawów jest w sztuce — grafika Norwida, w poezyi — może początek »Nieboskiej Komedyi«, a zwłaszcza »Król-Duch« Słowackiego, twórcy tak z gruntu odmiennego od Grottgera. I faktycznie, gdy biorę na uwagę świadomość form i jawność idei sztuki Artura Grottgera, wydaje mi się bardzo usprawiedliwionem pytanie, czy z tego względu można naszego mistrza zaliczyć do romantyków? Kiedyż raz oduczymy się uważać za klasyków tych tylko, co się przejęli zewnętrznie formami sztuki starożytnej? Romantyzmu lub klasycyzmu nie stanowią pewne formy zewnętrzne, ale momenty natury estetycznej i psychicznego założenia.

Przy całej odmienności rozwojowej mają Grottger i Schumann dwa ważne duchowe pierwiastki wspólne. Są nimi: uczuciowość i tragizm.

Pod scenami obrazku, przeznaczonego dla bawarskiego magnata, wypisał artysta polski w swym ojczystym języku trzy słowa: »Wczoraj — Dziś — Jutro«. Oto tragedya ludzkiego życia, ujęta w najprostszą formułkę. Artysta demonstruje ją tymi trzema obrazkami: pożegnaniem, walką i widmem poległego bohatera. Daje on nam w nich jakby dalszy ciąg żywota tego szlachcica, który umierającemu ojcu, dłoń jego stygnącą ściskając, prawość w życiu i wierność dla narodu zaprzysiągł, a raczej są to jakby dzieje ostateczne tego rycerza.

Ale bezpośrednią poprzedniczką tego *tableau* nie jest, jak wiemy, »Szkoła szlachcica«, ale raczej owa historya o trzech obrazkach, z której trzeci tylko nam się dochował. Już w czwartym obrazku »Szkoły szlachcica« przechodzi Grottger nieznacznie z epicznej i nieco dydaktycznie zabarwionej powieści do epickiej liryki. Tu, w »Trzech dniach«, wznosi się on od epickiej liryki nagłym i wspaniałym wzlotem do wyżyn czysto duchowych nadziemskiej poezyi.

Dusza tego rycerza przejdzie przez dwa dalsze jeszcze stadya metempsychozy: raz jeszcze żegnać on się będzie z małżonką (na czwartym obrazie »Wojny«) i raz jeszcze wśliźnie się jako mara do komnaty małżeńskiej (na piątym obrazie »Lituanii«).

Bardzo ciekawym jest atoli stosunek zaginionego w dwu trzecich cyklu porębskiego do trójdzielnej kompozycyi monachijskiej. Nic nam chyba tego wielkiego skoku od czasowości do wieczności, od rzeczywistości do wizyi, bardziej uwidocznić nie może, niż identyczność tematu i tytułu obu dzieł i tożsamość treści obu pierwszych scen, a potem nagła ich różnica w scenie

trzeciej; w krakowskim obrazku zostaje artysta razem z ciałem poległego — na ziemi, na pobojowisku, a zatem w granicach dotykalnego świata, w obrazku monachijskim wznosi się w sfery ducha, nadziemskie i zaświatowe. Grottger opuszcza teraz stanowczo sztukę realistyczną i przechodzi do idealnej.

Możemy zatem oznaczyć miesiąc, dzień prawie, kiedy Gustaw umiera, a Konrad malarstwa polskiego się rodzi. Jedynym milczącym pomnikiem tego wielkiego procesu przerodzenia się sztuki polskiej z realnej i charakterystycznej w idealną, stworzenia pierwszej formy, skromnej jeszcze, ale już godnej i zdolnej do wyrażenia tak wielkiej i wzniosłej treści — są właśnie obok »Poety i Muzy« te »Trzy dni z życia rycerza polskiego«.

I co dziwniejszem i równie uwagi godnem, że żaden list, żaden zapisek dzienniczka o tem dziele nie wspomina. Przeciwnie, zdaje się, jakoby twórca z umysłu prawie o niem milczał. Rzecz to nader znamienna, że, wymieniając we wspomnianym liście do matki z 14-go stycznia 1859 swe monachijskie prace, o tej, najgłówniejszej, właśnie milczy. Czyni to widocznie z umysłu, skoro przecież mógł być pewnym, że wiadomości o tem nowem dziele, o jego przesłaniu do zamku Pappenheimu i o pochwałach hr. Ludwika byłyby sercu matki nader miłe. Oto kilka wyjątków z tego wysoce interesującego listu do matki:

»Jestem w Wiedniu od 27-go przeszłego miesiąca. W München... całą »moją nadzieję pokładałem tylko w czarach moich utworów. Robiłem, siedzia»łem po całych wieczorach, męczyłem się, ale na nieszczęście nic czarującego »nie wyszło z pod pendzla mojego. Byłem w rozpaczy. Jedną miałem ucieczkę, »Ludwika Pappenheima, najstarszego brata, który pozostaje z familią w samym »Pappenheimie, w swych dobrach. Jak mówiłem, użyłem wszelkich środków, »ażeby przecież jakimś sposobem skleić coś do ludzi podobnego, ale nie wiem, »co to było, czy jakieś nieszczęście, czy to może zanadto gwałtowne przepeł»nienie fantazyi, które spowodowało kolosalne wrażenie tylu prześlicznych »obrazów na wystawie; koniec końców dopiero po kilkunastu dniach niezno»śnego smarowania dorobiłem się dwóch akwarel; epizodu z münchowskiego »»Festzugu« i drugiej »Czerkies uciekający«. Rysunek »Artysta i Muza« miałem »już z Wiednia ze sobą. Skończywszy to, posłałem zaraz Pappenheimowi Lu»dwikowi i ten rzeczywiście zatrzymał »Czerkiesa« i przysłał list z najmilszem »podziękowaniem, dołączając do tego pięć luisdorów«.

List ten Pappenheima, to ten sam, któryśmy już wyżej poznali w wyjątkach. Ale dlaczego zamilcza młody artysta matce, że w tej samej paczce razem z »Czerkiesem« posłał i tę znakomitą sepię, i że hr. Ludwik w wspomnianym liście właśnie temu dziełu poświęca ustęp o wiele dłuższy i pochlebniejszy, niż akwareli, przedstawiającej »Uciekającego Czerkiesa«? Chce widocznie, żeby to dzieło, tak mu drogie, tak głęboko odczute, kryjące w sobie, jak to nie-



127. TATARZY W UCIECZCE. AKWARELA. OKOŁO 1855 R.



125. CZERKIESI ŚCIGANI. WIEDEŃ OKOŁO 1856 R. AKWARELA.

wątpliwie instynktowo czuł, zarodki dalszej twórczości, zostało tajemnicą dla wszystkich!

Kryje się z niem, jak z rodzącem się uczuciem miłości!

Równie znamiennym jest dopisek tego listu. Po raz pierwszy odzywa się tutaj w nim przysłowiowa i zawodowa prawie drażliwość artysty, jakiś ton, obcy mu dotychczas, jak gdyby wyrzut, że jego najbliżsi nie mają pojęcia o trudach i ciężkich walkach zewnętrznych i wewnętrznych jego zawodu artystycznego i że nie oceniają jego zdobyczy, słowem, »że go nie rozumieją«, Rezultat pracy ostatnich tygodni wywyższa go ponad innych, budzi w nim po raz pierwszy uczucie, jeżeli nie dumy, to przecież wyższej pewności siebie i przeświadczenia o swej wartości, i nadziei przyszłej sławy, której zadatkiem była ta kompozycya sepiowa. Żaląc się na długie milczenie rodzeństwa, dodaje:

»W nieopatrznej niechęci nie zapominajcie, że żyję, że jestem i synem »i bratem! Przyjdzie czas, że się może gwałtem do mnie przyznawać będziecie«.

Dobrze zrobił zapewne, że, tworząc to dzieło a równocześnie przetwarzając i siebie, o niem milczał, z niem się krył, nie tylko przed rodziną, mieszkającą w oddali, ale i przed najbliższymi przyjaciółmi. Ś. p. Karol Młodnicki opowiadał mi, że artysta wówczas entuzyamował się Schwindem, ale, że poza tem był smutny, cichy, milczący i zamknięty w sobie, i mniej, niż



CZERKIES.



129. RZEŻ HUMAŃSKA (?). KRAKÓW, MAJ-CZERWIEC 1858. AKWARELA.

zwykle, przystępny; sepię swą pokazywał tylko z musu, gdy któryś z przyjaciół nad robotą go zastał.

Było to rzeczywiście milczenie wymowne! Gdzieś w samych tajniach duszy, w mrocznych chwilach półświadomości i wieszczych przeczuć dokonywało się to przeobrażenie. Są pewne tajemnicze procesy, które, jak starożytne misterya, świadków nie znoszą — bo i cobyśmy ujrzeli? Obrzęd tylko i formy zewnętrzne. Wiele jest rzeczy w sferze duchowej, których nigdy widzieć i wiedzieć, nigdy dowiedzieć się i dopatrzeć nie jest i nie będzie nam danem.

Za ciężką kotarą, przez którą i najbliższym przyjaciołom do świątyni twórczości wstępu bronił, odbyło się wreszcie owo od trzech lat już przygotowujące się misteryum transsubstancyacyi jego ducha, odbył się proces odcieleśnienia i uduchowienia jego sztuki.

Ażeby zyskać szerszą podstawę dla wniosków ogólnych, dających się wysnuć z techniki dzieł, powstałych w drugiej połowie tego tak ważnego r. 1858, trzeba jeszcze poświęcić krótką chwilę analizie akwareli, w tym ostatnim ustępie kilkakrotnie już wspomnianej, którą Grottger sam ochrzcił mianem »Uciekającego Czerkiesa«, jakoteż i kilku innych akwarel o temacie podobnym. Dzieła te stanowią razem z nią odrębną zresztą grupę, odbiegającą jak najdalej nie tylko tematem samym, ale i techniką, kolorystyką swą i sposobem przedstawienia ruchu od utworów idealnych, właśnie powyżej omówionych obszerniej. Do grupy tej z »Uciekającym Czerkiesem« na czele zaliczam jeszcze znakomity »Pościg«, znany mi, niestety, tylko z reprodukcyi zamieszczonej w publikacyi F. Trzemeskiego »Kredką i paletą«, lecz w kierunku przeciwnym (!), następnie akwarelę »Scena z rzezi humańskiej (?)« z motywem odbicia niewiasty, uprowadzanej przez kozaków (?), w krakowskiem Muzeum Narodowem, nazwaną tam »Sceną z Maryi Malczewskiego« — oba dzieła oznaczone monogramem i datą r. 1858, dalej piękną akwarelę »Czerkies z dzidą«, sadzący po skalistej pustyni, darowany, jak świadczy podpis, przyjacielowi dopiero w r. 1860, ale należący, jak z wielkiem prawdopodobieństwem po kolorycie z akordem żółto-niebieskim i po temacie i ruchu wnioskować można, do tegoż r. 1858 — wreszcie bardzo podobną scenę, prawie identyczną, inaczej kostyumowaną, reprodukowaną w drzeworycie, ilustrującym powiastkę Temmego w »*Mussestunden*« (r. 1861, str. 349).

Bohaterami tych obrazów są, jak widzimy, przeważnie Czerkiesi. Oni to, walcząc przeciwko Rosyi o swą niepodległość, stali się w latach pięćdziesiątych po Grekach spadkobiercami altruistycznych uczuć Europy, zawsze tak czułej dla narodów — bardzo odległych. Łono *du Tcherkesse malheureux* było w tych czasach łzawnicą Europy.

Piętnaście razy co najmniej bawił się Grottger przedtem już pendzelkiem »w Czerkiesa i Moskala«. Widział ich dziesięć lat wcześniej we Lwowie, maszerujących z wojskiem rosyjskiem do Węgier i razem z Kossakiem typy ich



130. CZERKIES Z KONIEM. WIEDEŃ 1856. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

rysował (por. str. 40, Nr. 26 i 27). Po całym świecie rozbrzmiewała sława wielkiego ich wodza Szamila; waleczność jego oręża, jego trzykrotna ucieczka przed Rosyanami, wreszcie jego skok w przepaść po wzięciu fortecy Achulgo przez rosyjskiego jenerała Grabbego nabrały rozgłosu mytu, a gdy bohaterski wódz w październiku r. 1859 wreszcie po trzydziestoletniej walce przemocy Rosyan się poddał, to był to wypadek głośny na całą Europę, prawdziwa światowa *cause célèbre*. Poczytna już wówczas »*Gartenlaube*« przyniosła w tym roku właśnie (str. 388–92 i 405–7) dłuższy artykuł, wspomnienia oficera rosyjskiego z wojen czerkieskich 1850—6, ilustrowany ręką A. Becka, a »*Mussestunden*«, których głównym ilustratorem od połowy r. 1859 był nasz artysta, umieściły obszerniejszą biografię Szamyla wraz z jego portretem. Tym »Uciekającym Czerkiesem« jest zatem chyba właśnie bohaterski wódz Czerkiesów, ścigany przez Moskali, a skaczący z koniem w przepaść. Nazwę też tę kompozycyę dla krótkości «Szamylem«.

Nagłe przerzucenie się od stosunkowo spokojnych kompozycyi batalistycznych z pierwszych lat wiedeńskich do utworów pełnych »rozhukania« uprzytomnimy sobie najlepiej, zestawiając z tą akwarelą lub z »Pościgiem« wspomnianego już »Czerkiesa z koniem«, obraz olejny w owalnej ramie, malowany przez artystę dwa lata wcześniej (1856). Ten Czerkies prezentuje się nam — wbrew swemu typowi — stojąc na ziemi i trzymając za cugle konia, z którego dopiero co zsiadł. W tle widzimy krajobraz o liniach wybitnych, z jarem i wysokiemi stalowo-niebieskiemi górami o kształtach nieco ogólnikowych. Po tym Czerkiesie, nieco salonowym, a w każdym razie »bardzo przystojnym«, robi nasza akwarela wrażenie tem silniejsze. Wysokim jej zaletom kolorystycznym oddaje też nabywca w wspomnianym liście z 10-go grudnia (1858) należyte pochwały:

»Powtarzam, Pan władasz farbą z niezwykłą zgrabnością *(Sie haben »so ausserordentliche Vorteile in der Behandlung der Farbe los)*« — pisze artyście hr. Ludwik Pappenheim pod pierwszem wrażeniem tego ciekawego dzieła, — ale na punkcie kompozycyi ma on pewne wątpliwości: »Pański »uciekający Czerkies jest ładny, bardzo ładny; powiesiłem go w mej pracowni, »a Aleksander powie Panu, że żadnej miernoty tam posiadać nie chcę. Ale »Pan jeszcze nie dorósł do tego, co Pan chciałeś na tym obrazie przedstawić. »Opracuj Pan konie szczegółowo w spokoju, nim Pan je przedstawi w tak »gwałtownym ruchu. Na tak nadzwyczaj śmiałe zadanie (do których i ten »szkic zaliczam) mogą się porwać tylko wielcy mistrze, a będą mieli szczęście, »jeżeli sobie przytem karku nie skręcą«. Napomina go zarazem, by ustawicznie doskonalił się w rysunku i wystrzegał się maniery Horacego Verneta.

Z tem wszystkiem sądzę, że nie tylko będziemy razem z hr. Ludwikiem Pappenheimem podziwiali w tym obrazku wyszukane wybredności pendzelka, ale że nie zdołamy się oprzeć sugestyjnej sile potężnych motywów ruchowych,

irycznych i psychicznych tej tak długo przed oczyma naszemi ukrytej kompozycyi.

W motywie ruchu wraca artysta poniekąd do swych kompozycyi najmłodszych. Szalony rozpęd jego pierwszych ataków i wymarszów z lat lwowskich 1848—1852 słabnie, jakeśmy to widzieli, pod wpływem nauki teoretycznej. Już w pracach krakowskich 1852—1854 stygnie znacznie jego *furor polonicus* (a ze względu napochodzenie po kądzieli. śmiałbym dodać: *et hungaricus)*, w pierwszych zaś trzech latach wiedeńskich studyów akademickich 1855—1857 zanika prawie zupełnie, ale tylko na czas krótki. W rzeczy samej nie ginie, ale raczej zaczaja on się tylko, podobny do rzek na Krasie, co to, ukrywszy się nagle pod wapienną skałą, w pewnej odległości, nabrawszy nowej mocy i rozpędu, zdwojone podziemnymi dopływami, z hukiem i szumem niespodziewanie na światło dzienne wybuchają. Ten rok 1858, to wielki akumulator w dynamice sztuki Grottgera; zbiera on w sobie wielkie energie, zarówno psychiczne, jak i fizyczne, ale działa dwojako: siły te wiąże i utaja i w utworach idealnych przedstawia je w stanie największego napięcia. Ale one nie zużywają całej nagromadzonej energii - nadmiar jej wybucha w utworach tej właśnie grupy z taką siłą, że śledzimy go z zapartym oddechem. Najsilniejsze wrażenie z całej tej grupy wywierają »Pościg« i »Czerkies uciekający« Pappenheima.



131. CZERKIES. WIEDEŃ 1860. AKWARELA.

Rzeczywiście, trudno uwierzyć. Portret p. Jakubowiczowej, »Poeta i Muza«, a zwłaszcza »Trzy dni« są faktycznie dziełami nie tylko jednej ręki, ale jednego półrocza, a względnie kwartału lub miesiąca nawet! A nie jest to wielostronność, pochodząca z pobudek zewnętrznych, z braku decyzyi lub z eklektyzmu, ale objaw rzetelny, prawdziwy, rodzący się z organicznych podstaw, z wewnętrznego bogactwa, z konieczności twórczych. Gdyby Grottger urwał swą działalność na dziełach tej grupy, czy nie musielibyśmy tego głębokiego psychika, tego cichego zwiastuna duszy polskiej, uważać za jednego z najbardziej skrajnych energetyków w sztuce XIX. w.? Kto w sztuce polskiej prześcignął ten »Pościg« gwałtownością, kto zdobył się na większą zaciętość, na zawziętość bardziej zapamiętałą? Akcya przedstawionych momentów mierzy się na ułamki sekundy, na drobiny czasowe. W żyłach człowieka, tworzącego takie

sceny z igrającą łatwością, musi przecież płynąć nie jedna kropla krwi węgierskiej, o wiele bliższej jeszcze tym narodom i tym stanom kultury, w których ludzie tak się ścigają i tak umykają!

Gdy się patrzymy na te utwory, mimowoli nasuwa się wyraz Nadiera, użyty przezeń tak szczęśliwie dla określenia typu powieści genialnego Anglika Maturina, który rozpalał silnie gorączkującą wyobraźnię młodego Zygmunta Krasińskiego: i o tych dziełach można z równem prawem powiedzieć, że należą do »rodzaju« frenetycznego, *»au genre frénetique«!*

Szamyl i te »pościgi» to eksplozye kinetycznej fantazyi Grottgera najgwałtowniejsze, ale zarazem i — ostatnie. Po tej fazie, t. j. po r. 1860-ym, nigdy już do podobnych motywów artysta nasz nie wróci. Oto znamienny dowód: W wielkiej publikacyi litograficznej Leitnera z r. 1864-go p. t. *»Gedenkblätter der k. k. Armee* i t. d. wybiera on same sceny spokojne, odstępując opracowanie wszelkich ataków, pościgów i podobnych motywów swym kolegom z Akademii a współpracownikom, tak przedewszystkiem obu braciom L'Allemandom, pozostającym — tyczy się to zwłaszcza Zygmunta — zupełnie pod wpływem jego sztuki batalistycznej, i Camphausenowi, w którego ciętych atakach i gonitwach, przerzucając pobieżnie tę zapomnianą dziś zupełnie publikacyę, w pierwszej chwili rękę Grottgera odgadnąć bylibyśmy skłonni.

* * *

A teraz jeszcze kilka uwag końcowych o technice tych utworów. Z czterech dzieł, wysłanych przez artystę w listopadzie r. 1859 Ludwikowi Pappenheimowi, dwa: »Wjazd Pappenheima« i »Uciekający Czerkies« są wielobarwnemi akwarelami, drugie zaś dwa: »Poeta i Muza« i »Trzy dni«, są dziełem sztuki jednobarwnej, pierwsze mianowicie jest rysunkiem ołówkowym, drugie brunatną sepią. Ów wybór odmiennej techniki nie jest bynajmniej grą przypadku, ale zewnętrznym objawem procesu, dokonywającego się we wnętrzu artysty. Widzimy jasno, że odmienne rodzaje przedstawiają się w odmiennej technice; świat realny prezentuje się w szacie barwnej akwareli, świat idealny w monochromii. Wnioski dalsze leżą jakby na dłoni, trzeba tylko chcieć je odczytać. Ułatwi nam tę czynność porównanie techniki dwóch cyklów, już dobrze nam znanych, o temacie i tytule poniekąd identycznym, a o odmiennym poziomie duchowym. Jednym są »Trzy dni z życia rycerza polskiego« zachowane, niestety, tylko w obrazie trzecim, drugim »Trzy dni« Pappenheimów, obecnie Haugwitzów. Pierwszy, zamykający się w granicach świata dotykalnego, jest jeszcze akwarelą, mieniącą się wyszukanemi barwami, drugi z swem nagłem wtargnięciem pierwiastku nadzmysłowego w obrazie końcowym, jest sepią. Widzimy zatem: artysta zaczyna wytwarzać rodzaje czyste, tak pod względem pojęcia i wyboru tematów, jak i techniki.



132. POŚCIG. WIEDEŃ LUB KRAKÓW. WIOSNA 1858. AKWARELA.

Akwarela, tak jak ją Grottger pojmował i uprawiał, jest bowiem poniekąd rodzajem mieszanym. Początkowo zjawia się u niego barwa wodna raczej tylko jako barwny dodatek do rysunku ołówkowego. Nawet »Szkoła szlachcica« z całą barwnością nie wyrosła bezpośrednio z przesłanek barwnych, znać wszędzie kontur i pierwszeństwo oddane rysunkowi. Postępuje tu Grottger, jak kompozytor, który swój kwartet lub kwintet układa najpierw na fortepian, by go później dopiero na barwy poszczególnych instrumentów rozłożyć. Punktem wyjścia jest w tym cyklu dla naszego artysty jeszcze nie barwa, ale rysunek.

Tak tu, jak i w »Uciekającym Czerkiesie« znać jeszcze wszędzie ostry kontur, choć ciągnie go nie ołówek, ale cieniutki, jak włos, pendzelek. Teraz rozszczepia się jego technika na oba składniki. Akwarela sama do dwóch lat zniknie prawie zupełnie, jej pierwiastek barwny przeniesie się na obrazy olejne, jej podstawa rysunkowa zaś przemieni się w drzeworyt, w monochromię sepii lub kredkowego rysunku. A te sepie i rysunki kredkowe nie będą stanem przejściowym i przygotowawczym odnośnego dzieła sztuki, ale jego formą ostateczną. Techniką olejną wykona artysta portrety lub obrazy historyczne, płody

zaś wolnej fantazyi, pomysły ideowe i idealne przyobleką się w dyskretne szaty sztuki jednobarwnej. Te ważne metamorfozy techniczne są niewątpliwie własną zdobyczą artysty. Ale jest wysoce prawdopodobnem, że Schwind w tych szczęśliwych zamiarach Grottgera utwierdził, że i na tym punkcie rozwój jego przyspieszył, że zdjął z jego rąk więzy estetyki, duchowi jego przeciwnej. Boć jedyny, prawdziwy »wpływ«, jaki twórca na pokrewnego lub nawet i na wyższego ducha wywiera, polega zawsze na tem, że staje się jego oswobodzicielem. A nie można zaprzeczyć: Schwind był wówczas jednym z pierwszych, którzy przełamali konwencyonalne szranki ówczesnej sztuki, wiodąc temat i technikę do wyższej wspólności i jedności. Ówczesna estetyka i praktyka malarska znały i uznawały trzy oddzielne rodzaje: obraz historyczny, rodzajowy z pieprzykiem anegdoty i krajobraz; portret hospitował u wszystkich trzech rodzajów, z nimi przygodnie się łączył, w ich maniery wpadał. Prócz tego musiały wszystkie te trzy rodzaje mieć wspólny, niejako oficyalny, charakter sztuki na zewnątrz skończonej, sztuki okazowej i wystawowej. Dziełom, natchnionym przez poezyę, przez poufność lub odrębność myśli, wstęp był dozwolonym jedynie w masce jednego z tych trzech rodzajów. Jeśli obraz nie miał pięknego tytułu i objektywnej treści, to nie miał ani racyi, ani prawa bytu z punktu ówczesnej teoryi i praktyki artystycznej. Objawienie się bezpośrednie, intuicyjne było niedozwolonem; od tego był — szkic. W obrazie skończonym musiała inwencya, choćby najszczytniejsza, być podaną w stanie denaturowanym, przefiltrowanym. Wszystko musiało się »nazywać«, bo punktem wyjścia nie był podmiot twórczy, ale przedmiot historyczny, fakt, anegdota, geograficznie określona okolica.

Oprócz tego miał każdy rodzaj swój własny format. Obraz historyczny liczono na setki stóp kwadratowych, krajobraz miał ich co najmniej 20 lub 30, tylko utwór rodzajowy był znacznie mniejszy. Mały obrazek akwarelowy, choćby po mistrzowsku wykonany, nie mógł pretendować do miana prawdziwego dzieła sztuki. Widzieliśmy to po cenie, uzyskanej przez artystę za »Szkołę szlachcica« Odsuwano go przy asenterunku estetycznym, bo nie miał ni wzrostu, ni munduru, by mógł stanąć w rzędzie olejnych grenadyerów. Cała ta sztuka prezentowała się w uniformie galowym i dzieliła się na rangi.

Schwind wszystkie te zapory przełamuje. Rezygnuje z góry z oficyalnego uznania, nie zwraca się do mędrca, a względnie do mędrka, ale do dziecka w człowieku. Jak go lekceważono, jak nim w Niemczech, w Monachium nawet, gardzono! Słyszałem sądy o nim od ludzi, stojących na wyżynie kultury europejskiej, ludzi, którzy cały obszar kultury artystycznej niemieckiej duchowo objęli. Ci wyrażali się o nim, jakby o zdziecinniałym człowieku, pokazującym jasełka. Do treści, utkanej z podania ludowego i własnej fantazyi, dostraja on i technikę, gładką i płynną, łatwą i wdzięczną. Ta akwarela schwindowska o wielkich, bladych, mało cieniowanych płaszczyznach, ta jego typika ludzi, operująca ustawicznie kilku tylko reprezentantami lub symbolami: czarownicy



SCHWIND: Z »BAJKI O SIEDMIU KRUKACH«.



GROTTGER: »WCZORAJ, DZIŚ, JUTRO«.

i czarodziejki, pięknego rycerza i złego doradcy, staruszki i złotowłosej rusałki — to rzeczywiście w wielkim sensie sztuka ludowa. Kolorystyka i typika jego postaci stoją w pewnym stałym i prostym stosunku do analogicznych objawów świata rzeczywistego. Z pominięciem szczegółów, wydobywa on jedynie momenty zasadnicze i ogólne, załatwiając się z charakterystyką i indywidualizacyą kilkoma tylko barwami i rysami ogólnikowymi. Schwind nie maluje ludzi w »złotej koronie« lub w »niebieskim płaszczu« — on chce jedynie barwę rzeczywistą przypomnieć i ogólnikowo ją zaznaczyć; jego technika nie wdaje się w liczne i doborowe *epitheta ornantia*, wystarczy jej dać każdemu przedmiotowi jeden tylko zasadniczy przymiotnik barwny, bez odcieni, w zupełnej analogii z prozą bajki, mówiącą o »złotej koronie«, »niebieskim płaszczu« lub »koralowych ustach«. Kształt i kompozycya, technika i koloryt są zatem w jego sztuce objawem wewnętrznym, z ideą dzieła ściśle spojonym.

Że tak być powinno, przewidywał Grottger już we Wiedniu, ale teraz, przed tem dziełem Schwinda, przejrzał zupełnie. Oczy otwierają mu się na nowe prawdy. Jest więc wolność w twórczości, jest powinowactwo z wyboru między twórcą, ideą a techniką! Sztuka nie jest zatem tylko polem popisu lub współzawodnictwem zewnętrznem, ale wyznaniem skrytych myśli, nie jest objektywnem zestawieniem szczegółów świata zewnętrznego i historyi, ale osobistem objawieniem się duszy i uczucia przez temat i technikę, rodzące się wraz z niemi instynktowo, z koniecznością organicznego prawidła.

Sumując dorobek artysty w latach 1855—8, doliczymy się na dwadzieścia sześć akwarel tylko dwu obrazów olejnych i, pomijając szkice humorystyczne, pięciu tylko kompozycyi rysunkowych w sensie skończonego dzieła. Znowu więc podobnie jak przy końcu lat lwowskich i krakowskich, pytamy się: »A gdzież ten rysownik?« Ale odpowiedź będzie musiała brzmieć już odmiennie:

»On teraz właśnie się rodzi«.

Barwa, którą się artysta z tak igrającą łatwością posługiwał, ta barwa, bawiąca i zachwycająca oko, zdobi i krasi odtąd te tylko kompozycye, które artysta tworzy łatwą ręką i szybką myślą. Portrecik konny lub pieszy, koń, obrazek rodzajowy — oto przedmioty jego akwarel i obrazów olejnych. Ale tam, gdzie myśl sięga ponad rzeczywistość, gdzie wolne twory fantazyi w symbolach i widzeniach przed okiem jego duszy stają, tam barwa, tak, jak on ją rozumiał i nią władał, staje mu się zbędną — ona w jego oczach odrywa od idei, obniża ją, uwłacza jej niemal. A on chce usunąć wszelką analogię z życiem, chce znieść wrażenie rzeczywistości. Niech myśl, nie mącona pozorami rzeczywistości, przemówi bezpośrednio do widza całą swą duchową treścią, wyrażającą się najlepiej właśnie techniką neutralną i sztuką jednobarwną. Jeżeli myśl artysty oderwała się już od życia, niech i sztuka oderwie się od rzeczywistości! Ten sam instynkt artystyczny, który Grekowi kazał nadawać bogom swoim barwy nierzeczywiste, ale czysto idealne, a średniowiecznemu

artyście przybijać na krzyż ciało Zbawiciela czarne, jak smoła, wiedzie także Grottgera do jednobarwnego rysunku.

Rozumiemy teraz, dlaczego właśnie czysto idealne i poetyczne twory tej epoki powstały jako jednobarwne rysunki.

Cieniutkim, jak igła, ołówkiem tworzy Grottger »Wygnańca polskiego«, rysunkową techniką apoteozuje do spółki z Schillerem kobietę. »Poeta i jego geniusz, kroczący po cierniach«, ten pierwowzór geniusza i artysty z »Wojny«, ten pierwszy symbol w sztuce Grottgera jest — jak wiem od ś. p. Karola Młodnickiego, jednego z wyjątkowych ludzi, którzy dzieło to widzieli — jednym z najdelikatniejszych, najbardziej powiewnych rysunków, a »Trzy dni z życia rycerza« z tym ponurym motywem zjawiającego się ducha, to lekka sepia — bo to wszystko są już tematy, których w szacie wielobarwnej tak samo nie możemy sobie wyobrazić, jak »Puszczy« i »Ducha« z »Lituanii«, lub »Artysty i muzy« z »Wojny«. Tylko u wielkich artystów wyłania się technika z konieczności duchowych. W tych tworach zostaje Grottger pierwszym obok Norwida idealistą i ideologiem w sztuce polskiej — a działo się to w Monachium w listopadzie roku Pańskiego 1858-ego.

Grottger stał się rysownikiem, bo stał się idealistą.

III.

Przejdźmy teraz do drugiej, a, niestety, zarazem już i ostatniej epoki życia Artura Grottgera. Granice tego dokładnie dziewięcioletniego okresu, poczynającego się z powrotem artysty z Monachium do Wiednia, zawierają daty: 30 grudnia 1858 — 13 grudnia 1867.

Nagły wyjazd artysty z Wiednia wczesnem latem r. 1865 dzieli tę epokę bardzo widocznie na dwie części.

Ale i ta pierwsza część rozpada się znowu na dwa mniejsze okresy. Na pierwszy półtrzecialetni (od końca 1858 do marca 1861) przypada drobna praca drzeworytnicza i powstania czterech obrazów olejnych znaczniejszych rozmiarów, drugi, obejmujący resztę lat do połowy r. 1865 sięga od pierwszych wieści o marcowych rozruchach warszawskich, na które artysta bezpośrednio twórczo reaguje, aż do wyjazdu z Wiednia i jest czasem powstania trzech pierwszych cyklów, t. j. »Warszawy«, »Polonii« i »Litewskiego boru«.

Druga część tej epoki dzieli się również na dwa poddziały; pierwszy, dokładnie półtoraroczny, z »Lituanią« jako dziełem głównem, sięga od powrotu artysty do kraju aż do jego wyjazdu do Paryża (z końcem grudnia 1866),

w drugim zaś, przebytym w Paryżu, a stanowiącym rok ostatni życia, stwarza artysta swe ostatnie i z punktu idealnego najwyższe dzieło, »Wojnę«.

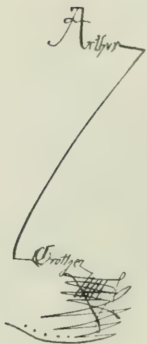
* * *

Grottger, otwierając za powrotem z Monachium zamknięte szufladki i kuferki, odnajduje swe dawne szkicowniki, rozwija zwoje odłożonych szkiców, a w pracowni i na ulicy witają go dawni koledzy i przyjaciele. Wraca więc mimo woli i wiedzy do poprzednich tematów, do dawnych stosunków i nawyczek. Monachium — mogłoby się zdawać — to tylko epizod. Życie stolicy, życie ponętne i łatwe, wabi, kusi i ciągnie go znowu ku sobie i smakuje mu teraz podwójnie po natężonej pracy twórczej poprzednich miesięcy, spędzonych w zacisznem Monachium w odosobnieniu i głębokiem skupieniu.

Stosunki życiowe zaczynają się mu układać korzystniej. Stypendyum pobiera dalej, od lipca roku 1859 angażuje go głośny wydawca Waldheim jako stałego illustratora swych czasopism (o czem obszerniej poniżej), a to zapewnia mu dalsze dochody, skromne może, ale zato stałe; jego »Sobieski« (»Zjazd pod Szwechatem«) zyskuje nagrodę 315 fl. m. k. i zostaje nabytym za 300 fl. do rozlosowania. Sukces ten daje mu wyższe zadowolenie, a równocześnie i pewien rozgłos jego nazwisku. Odtąd staje się Grottger artystą znanym i prawie — już poszukiwanym. — Nabywa przecież kupiec obrazów z Londynu jego »Ucieczkę Walezego« i to ledwie — dopiero pomalowaną! Zanosi się na to, że będzie z czego żyć dostatnio. Poco więc żyć samemu, zdala od rodziny? Artysta, licząc na stałe a znaczniejsze dochody ze stypendyum, z illustracyi, z obrazów olejnych, dochody, które w przyszłych latach będą chyba jeszcze znaczniejsze, będzie mógł utrzymać rodzinę przy sobie. Sprowadza ją zatem we wrześniu 1859 do Wiednia. W nowem mieszkaniu (na Wiedeniu, Mittersteig 19), czuje się jak w raju. Jest »mamcia kochana«, jest siostra, piękna »Munia«, zaglądają do Wiednia od czasu do czasu obaj bracia, służący w wojsku, — ma wreszcie życie rodzinne, za którem tak dawno i tak bardzo tęsknił. Spędzi znów wieczór wigilijny w kole rodzinnem. Odblaskiem tych dni pogodnych jest ów list »staropolski« do Stanisława Tarnowskiego w Śniatynce, taki wesół, taki zabawny, pisany frakturą niby-to gotycką na pergaminie i w stylu makaronicznym, naśladującym trochę Paska; łacina, co prawda, bardziej, niż kuchenna, bo z nią, jak i z francuzczyzną, jakeśmy widzieli, było bardzo krucho.

Nie mogę sobie odmówić zacytowania już tutaj jednego ustępu z tego »dokumentu na pergaminie«, datowanego: »Vindobona XXV. Decembris 1859«.

»Dziś mamy niedzielę Bożego Narodzenia, wczora mieliśmy Vigilię. To prawdziwa polska Vigilia. Nie dziwyjcie się, miły Bracie, jeśli Wam sprawię, co tylko cztery nas v stoła siedzieli. Bo też był y pan Leopold Loeffler, nasz wielce szanowny rodak y kvnszmistrz, a Brat z naszego cechv. Pani Matka,



133. Z LISTU DO ST. TARNOWSKIEGO.

Panna Siostra i ja Servitor — troje, a on czwarty, to razem byliśmy czworo. Fravczymer starym obyczajem wczęły nam w czvłych afekciech *gratvlantvm*, dzieląc się chlebem Pańskim, a miłvjąc w sercv — a my jedli, a potem pili za ośm chłopa. Białogłowy jak zawsze sznvrowały vsta y mało jadły. Po wieczerze, zabawiwszy się rozmaitemi rozmowy, poszedł do domu pan Loeffler, a my się ostali, jeszcze serdecznie y mile o rodakach w kraju pomyśleliśmy, hej, jak daleko, daleko nasza miła Polska — y co tam porabiają wszyscy nasi szacowni przyjacioły, pany a Rodacy! Hej! Hej! Do Polski daleko boli na nogach, ale pomyśleć blizko, bo do serca«.

Żartobliwy i miły ten list staropolski to w rzeczy samej unikat nie formą tylko, ale i treścią, bo przechodzi w nim artysta chyba po raz pierwszy i ostatni w życiu do pocieszającej konkluzyi, że »*questia pecuniarum*, ile że mi się zdaje, lepiej stoi, jak bywało«. I w roku następnym (1860) aspekta nie najgorsze. Jest z czego żyć, a zresztą — jest się młodym! W domu Grottgera bywają, bawiąc we Wiedniu przelotnie lub na studyach, serdeczni przyjaciele St. Tarnowski i E. Skrochowski, z artystów zaś Al. Kotsis, który się nawet tutaj stale stołował i ponoś nosił się z myślą ożenienia się z »piękną Munią«, dalej Leopolski, Grabowski, Loeffler-Radymno i Krajewski, który mu miał już za lat siedm oczy zamknąć! Przesuwają się nazwiska późniejszych uczonych, jak Tadeusz Wojciechowski i Ludwik Kubala; gościnność matki, urok córki, uprzejmość i głośne nazwisko młodego artysty, tej »głowy rodziny« w każdym sensie, zwabiają do jego domu coraz liczniejsze grono Polaków i Niemców, wśród tych ostatnich — co może mniej było potrzebnem — także kilku *Kavalierów* z arystokracyi austryackiej, jak hr. Lodron i inni.

Lato tego roku spędza artysta na Węgrzech, jesień w Polsce w Śniatynce u Tarnowskiego i w blizkich Lwowa Barszczowicach u Maszkowskich, pilnie pracując nad »Modlitwą konfederatów« za którą spodziewa się dostać 5000 franków. Drugi olejny obraz »Zygmunt i Barbara« znajduje kupca »w mig«, co artystę zachęca do repliki, którą atoli daruje później bratu Olesiowi dla podreparowania jego nieświetnych finansów.

Grottger staje się znaną w Wiedniu osobistością. W czamarze, w rogatywce, lamowanej barankiem, smagły, jakby cygan, smukły i gibki, jak trzcina, o iskrzącem się oku, pędzi ulicami, jak strzała, w towarzystwie ogromnego charta rasowego i chudego, jak jego pan. Tak mają go starzy Wiedeńczycy, koledzy i przyjaciele z lat młodzieńczych, do dziś dnia jeszcze w pamięci; zawsze tylko w polskim stroju widzimy go na fotografiach z lat 1860—6, i na doskonałej akwaforcie, zdobiącej książeczkę p. F. M. Aren, tak też przedstawił sam siebie na autokarykaturze z r. 1861 i na autoportrecie z r. 1863.



134. WIANKI. OKOŁO R. 1859. AKWARELA.

Rysy jego, od dzieciństwa prawie bardzo wyraziste, nabierają teraz, zwłaszcza po długiej chorobie, przebytej w r. 1861, przedziwnej ostrości. »Czoło niezwykle szerokie, nos silnie zgięty i nieco zwisający, cieniutkie wargi, oczy przenikliwe o ciężkich powiekach, to wszystko nie składa się na piękność wymarzoną — pisze jego największa wielbicielka, p. F. M. Aren — ale właśnie anormalność ta imponuje, fizyonomia tak zupełnie przeduchowiona i żywe oko intrygują, choć sobie z tego sprawy nie zdajemy. I tak widziałam w obliczu Grottgera coś zupełnie niezwykłego, coś, co mnie przyciągało, nie podobając się, coś, co we mnie wywoływało dziwne zajęcie, budząc w pierwszej chwili prawie odrazę«.

Podobnie opisuje p. Władysław Fedorowicz z Okna pierwsze wrażenie, jakie na nim sprawił artysta. »Wszedłem z bijącem sercem do sąsiedniego po-

koju, dużego, wysokiego, jasnego, zastawionego sztalugami i mnóstwem rozpoczętych obrazów. Grottger stał z paletą w jednej a pendzlem w drugiej ręce przed sztalugą, na której był portret księcia (Czartoryskiego). Był w polskim stroju, t j. w wysokich butach, szerokich polskich spodniach i czamarze, szamerowanej płaskiemi taśmami. Wzrostu był więcej niż średniego, lecz że był bardzo szczupły, wydawał się słuszniejszym. Głowa w porównaniu do korpusu stosunkowo mała, ale o czole bardzo wykształconem, wypukłem, szerokiem i wysokiem. Włosów na głowie skąpo; przylegały do suchej głowy tak, że mało ich było z frontu widać. Od czoła twarz w dół zwężała się klinowato, kończąc się wybitnie wystającą brodą. Nos suchy, cieńki, silnie wystający, orli i zwieszający się nad usta, tak zwany nos »dantejski«. Koniec nosa o silnem wyżłobieniu, co fizyonomika uważa, tak samo, jak rowek głęboki w górnej wardze, za oznakę wielkich zdolności umysłowych. Usta małe, wargi bardzo cieńkie a wąsik cieniutki, jak igła, zakręcający się ostro w górę modą III-go Cesarstwa, nafiksowany i zakręcony. Charakterystyczny wyraz twarzy nadawały duże, pełne, ciemne oczy, błyszczące, pełne wyrazu, rzecby można: mówiące. Oczy te wyraziste, charakterystyczne, właściwe geniuszom, silny nos »dantejski« i cieńkie usta, około których zawsze igrał uśmiech poczciwy z domieszką sarkazmu, dawały piętno indywidualne jego twarzy«.


135. PORTRET WŁASNY. ŚNIATYNKA 1865. OLEJNY NA PALECIE.

Z wiosną r. 1861 horyzont się zasępia, i wnet gromadzą się ciężkie chmury na nieboskłonie ojczystym. Wrażliwy umysł artysty, zraniony głęboko w swych uczuciach patryotycznych, zaczyna reagować bezpośrednio. Pierwsze obrazy »Warszawy« — to jakby okrzyk bolu, wywołany zadaną z nienacka raną. Ale do ciosu ogólnego przyłącza się i osobisty: nawiedza go ciężka choroba, czyniąc go przez długie miesiące niezdolnym do pracy twórczej i pozbawiając go podstaw utrzymania. Powróciwszy wczesną jesienią jako tako do zdrowia, kończy zaczętą na wiosnę »Warszawę«. List do hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego, pisany w grudniu 1861 r., maluje najlepiej jego ówczesne trudne położenie.

Ale »Warszawa« ma wielkie powodzenie, a przytem przysparza swemu



136. NA SZAŃCACH (SCENA Z KAMPANII WŁOSKIEJ 1859). WIEDEŃ 1859. AKWARELA.

twórcy jakich takich dochodów: oryginał nabywa za 600 fl. hr. Wł. Dzieduszycki, a prawo reprodukcyi firma artystyczna »Miethke i Wawra«. Położenie artysty poprawi się jeszcze znaczniej, gdy druga serya »Warszawy«, wykonana w zimie 1861/2, znajdzie na wystawie londyńskiej odrazu chętnego kupca, o czem obszerniej poniżej. Linia życiowa zaczyna się więc ponownie wznosić.

Karnawał r. 1862 był nadzwyczaj ożywiony — prawdziwy karnawał wiedeński! Grottger, przestrzegając żałoby narodowej, nie tańczył, ale na balach bywał — wiemy to już z jego drzeworytów maskarady balowej, wykonanych do spółki z Leopoldem Müllerem. Wir tego karnawału wyrzucił na brzeg życia naszego artysty niespodziewanie — romans, prawdziwy romans artystyczny. Był to, jeżeli się nie mylę, jeden z tych stosunków miłosnych, w których mężczyzna jest bardziej kochanym, niż kochającym. Poznali się, — a może lepiej powiedzieć: poznała go ona na balu. Ona: to siedmnastoletnia panna Karolina Giżycka, może, albo — jak sama każe się domyślać — z pewnością bardzo przystojna, w każdym razie niezwykle uzdolniona, Polka po ojcu, urodzona z matki Niemki, w Budapeszcie 22-go stycznia 1845 — wychowana po protestanckich pietystycznych pensyonatach Altony i Hamburga. Pan Sta-

nisław Tarnowski śniatyniecki poznał ją w tymże roku 1862, gdy razem z Grottgerem zwiedzał drogie im obu arcydzieła Belvederu. Odniósł wrażenie, że to osoba niezwykle uzdolniona, pełna tego wyższego uroku, którego dodaje kobiecie gorące uczucie dla wielkiego twórcy. Wzbogaciła ona szczupłą literaturę grottgerowską, nader cennym przyczynkiem, wydanym pod pseudonimem p. t. »Artur Grottger. Eine Reminscenz von F. M. Aren, Wien, Rosner, 1878«. Wspomnienie to nakreśliła z głęboką prawdą wewnętrzną, z ogromnym talentem, z głębokiem zrozumieniem odnośnych problemów estetycznych, a z takiem serdecznem ciepłem, że zda się, jakoby tę rękę, co pisze, piekł jeszcze stygmat uścisku Grottgerowskiej dłoni.

Może nie zgodzimy się ze wszystkiem, co ona pisze, może niejedna jej uwaga wyda nam się nieco dyletancką, nie jedno określenie nieco ogólnikowo entuzyastycznem. Ale wywołując w tem wspomnieniu pośmiertnem ducha drogiego swego przyjaciela, dąży ona, niby medyum niezmiernie podatne i powolne wyższemu nakazowi, wprost do odkrycia tajni tej wielkiej duszy, kładąc na czele swej książeczki te wiersze Musseta, tak szczęśliwie dobrane dla charakterystyki naszego artysty:

Ah! Tu vivrais encore sans cette âme indomptamble!
Ce fut là ton seul mal, et le secret fardeau,
Sous lequel ton corps fragil plia comme un roseau!...

Romans ten rozgrywa się w kilku krótkich, urwanych scenach. Sama opowiada go w nielicznych błyskawicznych zdjęciach. Znajomość, zawarta na balu — kilka wizyt w domu — lekcye rysunków, umówione i zaraz z nakazu matki zaniechane — portrecik zamierzony, ale nawet nie zaczęty - kilka godzin szczęśliwych, dla niej zwłaszcza, spędzonych razem z artystą w podniecającej atmosferze arcydzieł Belvederu, — drugie jeszcze spotkanie przypadkowe i jedna umówiona schadzka – oto wszystko. Potem już tylko pożegnanie pisemnie i zwykły koniec — tu mała paczka listów, związana różową wstążeczką, tam wonne bileciki za okładką szkicownika. Po dwu latach raz jeszcze płomień uderzył z popiołów i okrasił im obojgu lica przelotnem szczęściem, choć rozmawiali... zamaskowani. Zostały się dwa listy Grottgera, jeden z 4-go czerwca 1862, drugi z 28 lutego 1864. I to jakie listy! Jakby je »gustowano«, jakby się unoszono nad wytwornością myśli, delikatnością uczucia, misternością stylu, gdyby je czytano jako wymysł powieściopisarza w jakiejś historyi dwu serc, któraby się nazywała — przypuśćmy — *amitié amoureuse*.

Przyszły zbieracz najpiękniejszych listów polskich z XIX w. nie zapomni o Arturze Grottgerze jako o epistolografie.

Gdy ten romans się snuł, powstawała wspomniana powyżej druga »Warszawa«. Panna Karolina widziała i studyowała ją dokładnie na wystawie londyńskiej. I z jej ręki właśnie mamy jedyne obszerniejsze sprawozdanie o tem dziele, polegające na autopsyi. Książeczka jej zawiera zatem i rzeczy objektywnie ważne.

W »*oeuvre*« Grottgera stosunek ten nie odbił się bezpośrednio żadnem dziełem; o ile wiem, nie mamy nawet najbardziej ulotnego szkicu ołówkowego, oddającego rysy panny Giżyckiej. Ale kto wie, czy »Parki« ze swą eteryczną poezyą elegijno-zmysłową *à la Musset* nie powstały z wonnych pyłków, opadających z kwiatów tej miłości. List drugi, co prawda późniejszy od tego obrazu, zda mi się oddawać te same smętne nastroje jakiejś konieczności żegnania się, odejścia, zrezygnowania...

Obrazy olejne z lat 1859—1860 zrobiły imię Grottgera głośnem, »Warszawa« uczyniła je sławnem. »Za oknem każdej księgarni, każdego sklepu przedmiotów artystycznych, na Kolmarkcie, Grabenie, Mehlmarkcie« — opowiada p. S. M. Aren — »widniała cierniowa korona okładki »Warszawy«. Gazety przynoszą entuzyastyczne fejletony, poeta Foglar deklamuje na wystawie i ogłasza drukiem wierszowaną parafrazę tego cyklu, pan Miethke popularyzuje Grottgera, ogłaszając tej samej zimy jeszcze »Warszawę« w reprodukcyach fotograficznych, które publiczność rozchwytuje, nabywając w nich wraz z dziełem sztuki i — zakazany owoc (cenzura bowiem była wzbroniła dłuższego wystawienia oryginałów w Kunstvereinie), a »Illustrierte Zeitung« przynosi w drzeworycie na całą stronicę obraz ostatni: »Zamknięcie kościołów«, nazywając go »najlepszym może z całości tak bardzo wybitnej *(unter dem Trefflichen vielleicht der Gelungenste)*«. To powodzenie staje się dla artysty zewnętrzną pobudką — o głębszej, wewnętrznej, wspomnę przy analizie dzieła samego — do stworzenia drugiej »Warszawy«, o instrumentacyi nieco bogatszej, o technice o wiele wytworniejszej i o zakroju bardziej, że się tak wyrażę, koncertowym. Cykl ten, wykończony w ciągu zimy 1861/2 i wystawiony w pałacu londyńskiego Hyde-Parku, znajduje tam niebawem kupca i to już we wrześniu, bo w liście do p. Miethkego z 16 września r. 1862 prosi Grottger o jakąś zaliczkę, obiecując pokryć ją z pieniędzy londyńskich (»*die ich bei nächster Londoner Gelegenheit mit meinem innigsten Danke Ihnen zurückstellen werde*«). »Mussestunden« i »Illustrierte Zeitung« z r. 1862 podają (str. 353 względnie 162) reprodukcyę jednego obrazu tego drugiego cyklu t. j. »Wdowy«, dając zarazem obietnicę (niestety, niedotrzymaną, prawdopodobnie ze względów cenzuralnych) podania »*in rascher Folge*« kilku obrazów tej seryi, »rysowanych własną ręką artysty na drzewie«, a więc poniekąd »*à cire perdue*«. Oto co o tym cyklu piszą »Mussestunden« (str. 253 w numerze 30-ym z 20 października): »Wielkie powodzenie »Warszawy« na zeszłorocznej wystawie listopadowej zachęciło autora do skomponowania cyklu drugiego o tym samym temacie. Jak szczęśliwie i tym razem z zadania swego się wywiązał, objawia się świetnie w licznych sprawozdaniach krytyków, którzy zwiedzili londyńską wystawę światową«.

W dołączonym tam króciutkim życiorysie artysty znajduje się szczegół, który przytaczam jako *curiosum;* jest tu mowa o wrzekomem pochodzeniu

artysty z rodziny — kurlandzkiej (*»gehört... einer schon vor Jahrhunderten aus Kurland eingewanderten Familie an«).*

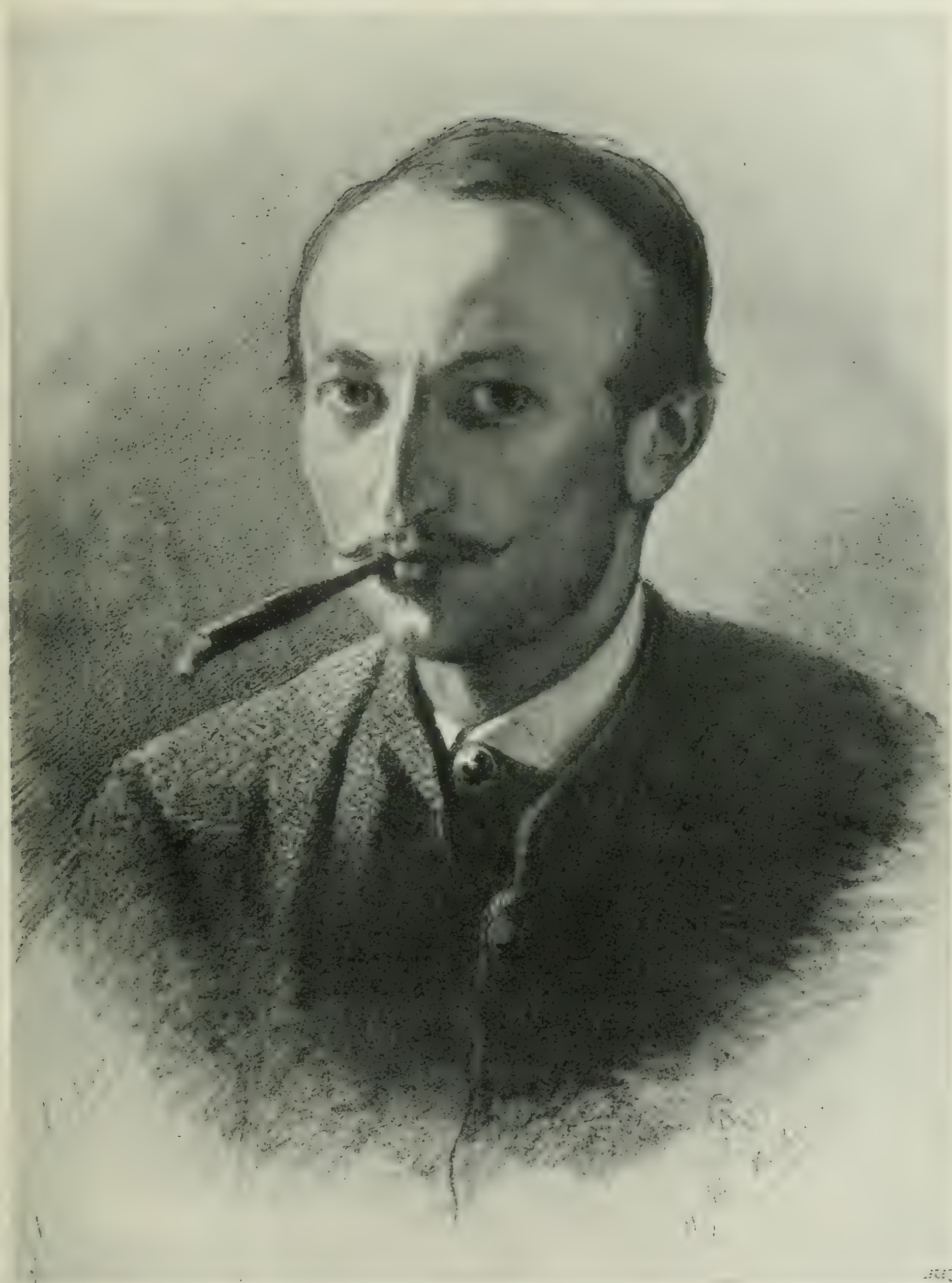
Ze znacznych, bardzo znacznych sum, jakie przynosiły p. Miethkemu reprodukcye dzieł naszego artysty, odpadał i Grottgerowi jakiś procencik. Żartował sam artysta nieraz z tego stosunku, podpisując się w listach do Miethkego: »*Ihr Kunstblätterlieferant*«. Co prawda, pokłosie artystyczne z tej korespondencyi nie jest zbyt obfite. Listy Grottgera czyta się raczej, jak gdyby były skierowane do dyrektora towarzystwa zaliczkowego. Roi się tam od pożyczek, zaliczek, zadatków i t. d., a są to bądź co bądź sumy już znaczniejsze i stale rosnące. Ton tych listów Grottgera jest poufały i żartobliwy, bez cienia nieporozumień. Oto dla przykładu wyjątek z listu, pisanego 25 czerwca 1862: »Te 130 fl. musi mi Pan dać jako zaliczkę, wprawdzie nie wie Pan jeszcze, na jakie dzieło — ale to nic niema do rzeczy; to, co mam w planie, niewątpliwie będzie Panu na rękę (*es wird Ihnen gewiss anschlagen, was ich vorhabe. Wir kratzen uns die Augen gewiss nicht aus!*). Już w najbliższych dniach okażę się Panu wdzięcznym«.

Nie może ulegać chyba wątpliwości: hipoteką, na której ta suma prenotowaną została, to te dwa kartony p. t. »*Le rendez-vous*« i »*Les épiés*« (Podpatrzeni), które wyszły niebawem w litograficznej reprodukcyi Haacka. W lecie tegoż roku 1862 wyjeżdża artysta znowu na czas dłuższy do Węgier. W tymże roku może artysta zapisać jako główne pozycye po stronie »ma« budżetu artystycznego drugą »Warszawę«, »Parki«, »Epizod pod Malegnano« i szereg illustracyi, a w ich rzędzie tak wybitne, jak »Zoë«, »Stadnina węgierska« i »Sceny z historyi Austryi«.

Na karcie zaś roku 1863 zapisany jest złotemi zgłoskami drugi (a raczej trzeci już) cykl: »Polonia«, powstający przeważnie we Wiedniu; dwa czy trzy tylko obrazy ujrzały światło dzienne we Lwowie, gdzie Grottger w marcu bawił dni kilkanaście. Jak tragicznym ten rok był dla artysty, miłującego ojczyznę najczystszem i najgorętszem sercem, łatwo zrozumieć. »Tu nikt nic nie wie, a nawet mało się o to dopytuje, bo wszystko, co nowe, to smutne! Tylko jedno się zostało, co się nie zmieniło, to ta jedna niezachwiana, niepowściągnięta wytrwałość w postanowieniach i chrześcijańska, prawdziwa wiara silna w lepszą, w szczęśliwszą przyszłość«.

Te słowa, wyjęte z listu Grottgera do przyjaciela, pisanego z początkiem roku 1864, dają najlepszy obraz smutnej jego duszy. Podwójnie ciężkim był rok 1863 dla Grottgera jako dla artysty, utrzymującego całą rodzinę, z którą przenosi się do nowego pomieszkania przy Mayerhofgasse 16, a wnet potem do t. zw. Heinrichshofu, pałacu barona Draschego przy Opernringu, tuż naprzeciw obecnej opery, w którym zajmuje na piątem piętrze małe pomieszkanie, połączone z pracownią.

»Modlitwa Konfederatów« ciągle jeszcze wygląda kupca a nawet »Po-



137. PORTRET WŁASNY. KRAKÓW, 1866. RYSUNEK KREDKA.

lonia«, tak aktualna, znajdzie go dopiero w pół roku po wykończeniu, a to w osobie hr. Janusza Palffyego. Tem kupnem »wyrwał mnie szanowny ten i prawdziwie gorący wielbiciel sztuki chwilowo z fatalnych dla mnie kolizyi, ale nie mógł ich odemnie odwrócić« pisze Grottger 10-go stycznia 1864 r. do Lwowa do ś. p. Jana Pieleckiego, z którym łączyły go bliższe stosunki jeszcze z czasów, kiedy w latach 1850—2 mieszkali w jednej kamienicy (p Ohanowiczowej przy ulicy Krakowskiej). List ten, który poznałem dzięki uprzejmości syna adresata, pana Stefana P-go we Lwowie, oświetla jaskrawo najfatalniejsze wówczas stosunki finansowe naszego artysty.

Chciałby sprzedać koniecznie swą »biedną pracę, tych Konfederatów«, choćby za połowę ceny, pierwotnie oznaczonej, t. j. za tylko 2500 franków (nie wiem, dlaczego ceny stawia w tej monecie) lub, »jeśliby i to było niemożliwem«, dodaje »radbym pożyczyć choćby 1000 fr., ażeby w ten sposób podtrzymać aż do lepszych czasów ten ów gmach mego życia, tę ową wieżę Babel, zbudowaną samemi troskami i kłopotami już to o codzienne potrzeby, już to o niepewną a tak fatalnie zależną przyszłość mą materyalną«. »A w tych kłopotach, moj Boże, nie obawiam się niczego zresztą (bieda nikogo nie hańbi, jeżeli w nią nawet wskutek nieostrożności ktoś popaść musiał), tylko straty drogiego czasu, któremu całą moją przyszłość i teraźniejszość zawdzięczyć muszę«.

Bodaj czy »sprawy finansowe« nie były też bezpośrednim powodem jego wyjazdu do Krakowa na dni kilka pod koniec stycznia 1865.

Garstka młodych literatów i artystów krakowskich, uradowana wieścią o blizkiem przybyciu Artura Grottgera, postanawia przyjąć go, jeśli nie uroczyście, to serdecznie i gremialnie. Przyjęcie to odbyto wieczorem 24-go stycznia r. 1865 w hotelu »pod Białym Orłem« przy ulicy Floryańskiej. Adam Bełcikowski, opisując je, daje zarazem nader trafną sylwetkę artysty (»Świat« 1893, str. 220—3).

»Gdy Grottger wszedł, gdy się uśmiechnął po swojemu, gdy nas serdecznie uścisnął za ręce i bez cienia pozy albo blagi zasiadł między nami, jakby od lat wielu codziennym był naszym towarzyszem, od razu jakiś ciepły duch powiał po całem zgromadzeniu, roztajały odrazu wszystkie serca i nikomu nie przyszło już na myśl, że w obecności Grottgera mogłoby go coś krępować i swobodę mu odbierać.

»Grottger, co rzecz rzadka przy podobnych sposobnościach i co jedną z pięknych stron jego wyższego charakteru stanowiło, nie przygniatał nas swoją wielkością. On, już wtedy mistrz skończony, był z nami, którzy do adeptów ledwie liczyć się zaczęliśmy, jak najlepszy kolega z równymi sobie co do stanowiska. Prosty i naturalny, jak każdy wyższy umysł, wylany, z sercem na dłoni, a przytem niewyczerpany w wesołości i humorze, stał się duszą całego naszego zebrania i na niem od razu piętno swej osobistości wycisnął. Przemawiali inni do niego, przemawiał i on często, na każdą mowę znajdując coś



138. PO POWSTANIU. WIEDEŃ 1864. RYSUNEK KREDKĄ.

trafnego do odpowiedzenia; śpiewał, tak jak inni, opowiadał anegdoty z życia artystycznego, sypał dowcipami i baraszkował, jak student.

»Wesoło też, wesoło i jakoś ciepło było na tej kolacyi dla Grottgera. Zapomnieliśmy o wszelkiej oficyalnej powadze, zapomnieliśmy o smutkach i ogólnych i tych, co każdemu z osobna w życiu dogryzają, i hołdowaliśmy przez tę noc tylko dwom bóstwom, zaiste najpiękniejszym dla człowieka na ziemi: młodości i ideałowi«.

Nazajutrz cała gromadka fotografowała się w dziedzińcu zakładu foto-

graficznego Walerego Rzewuskiego, zaprosiwszy do swego grona nieobecnych na uczcie Józefa Szujskiego i Jana Matejkę. Razem dwudziestu! Jest to rodzaj nadwiślańskiej »Szkoły ateńskiej« z r. 1865. Reprodukowana w »Świecie« w drzeworycie Henryka Dyrdonia, utrwaliła ta fotografia pamiętną chwilę.

Artysta, widząc się czczonym, uznanym, kochanym, nabrał w tych chwilach sił i otuchy do przetrwania czasów nad wyraz ciężkich, które go czekały z powrotem do Wiednia.

Grozi mu tu teraz po prostu katastrofa... zawstydzająca. »Gdyby mnie surowo do odpowiedzialności za wypożyczenie pieniędzy pociągnąć chciano?« A jaki główny powód tego nader trudnego i przykrego położenia? Powodem tym jego serce i ręka, zawsze otwarte dla biednych powstańców, którzy, ratując się ucieczką na obczyźnie z głodu przymierali, a których gościł, poił, karmił i odziewał. Nie dość na tem! Chciało nieszczęście, że zawieruszył się do Wiednia jakiś awanturnik, niby-powstaniec, który naszemu artyście jak najgorzej się odpłacił, ograbiając doszczętnie swego dobroczyńcę, goniącego ostatkami! A dalszym powodem ruiny — to objęcie na własne imię i ryzyko wydawnictwa »Postępu«, illustrowanego dwutygodnika, wychodzącego w Wiedniu, czem, sądził, że się przysłuży znakomicie sprawie ojczystej na obczyźnie, a co go nie tylko materyalnie rujnowało i odrywało od pracy, ale wprowadziło nawet w konflikt z policyą, która przeszukiwała jego pomieszkanie i skonfiskowała całą korespondencyę. Co gorsza, wszystko to ostatecznie pozbawiło go stypendyum cesarskiego, którego utrata groziła mu już zresztą od dni wystawienia »Warszawy«.

Mówię o tem wszystkiem nie tyle z obowiązku kronikarskiego, a już zgoła nie w celu wzbudzenia w czytelniku współczującej sympatyi, ile raczej, by wzniecić w nim podziw dla stalowego hartu ducha Grottgera i dla intenzywności jego twórczej potęgi, która z głębi fal zgubnych i grożących zagładą wyrwała jednym chwytem mistrzowskiej dłoni pierwszorzędne arcydzieło.

Bo w tych miesiącach właśnie, kiedy go nękają najcięższe zgryzoty i kiedy go gnębi lęk o przyszłość i, co więcej, o wolność i godność osobistą – strzela jego duch najśmielej! Z mrocznej i zapadłej głuszy litewskich lasów wywabia on pomysł owej dojmującej tragedyi »Boru«, ową seryę szkiców, tak gorąco i bezpośrednio odczutych, że chwytają mocniej za serce i silniej fantazyę naszą czarują, niż niejeden z najsławniejszych a wykończonych kartonów!

Jak i z czyją pomocą z tego położenia wybrnął? — Nie wiem. Ale zdaje mi się, że wolno z tą wielką a naglącą potrzebą pieniędzy skombinować kilka portretów, powstających właśnie w r. 1864 i 1865.

Przypuszczam, że pierwszym, co artyście przyszedł z pomocą, był książę Jerzy Czartoryski, a to zamówieniem portretu swego i swej żony, dwu dzieł znacznego rozmiaru, bo wielkości naturalnej po kolana, zresztą powyżej już omówionych. Dla niego też wykonuje teraz owe piękne pendants »Walkę i Pojednanie«. Wówczas portretuje też Edwarda Dulskiego z Iławcza (Wł. Fedo-



139. PORTRET P. SCHEINEROWEJ. 1864. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

rowicz, o. c. str. 7). Kto wie, czy portrety osób ze sfer finansowych nie powstają dzięki pewnym operacyom, kończącym się w »cztery miesiące a dato« — pozowaniem do portretu w pracowni na piątem piętrze »Heinrichshofu«? Ma ich być (jak zapewnia p. Wł. Fedorowicz) kilka. Odszukałem dotychczas dwa. Są

to duże portrety (również wielkości naturalnej i po kolana) bankiera Scheinera i jego żony, obecnie w posiadaniu ich syna Dr. Scheinera, sekretarza wiedeńskiej izby przemysłowej Portret jego w czarnem ubraniu i zarzuconem futrze, wykończony zresztą inną ręką, jest mało sympatyczny, ale portretowi żony należy się istotnie więcej, niż tylko »zaszczytna wzmianka«. Przedstawił ją artysta (por. Nr. 139) w postaci stojącej, po kolana. Od kruczych, świecących włosów odbija dziwnie biało-żółtawa cera, jakby z kości słoniowej, na jasno-żółtej jedwabnej sukni z ciemniejszemi plamami zarzucona długa, czarna, koronkowa mantyla, pod szyją na czarno aksamitnym fontaziu broszka z brylantów i szmaragdów. Ciekawem jest, że artysta zawiesza na matowo jednobarwnych ścianach, przed któremi oboje portretowanych stawia, wielkie lustro, ale że tego motywu nie wyzyskuje ani w kierunku świetlnym lub barwnym, ani też dla powiększenia lub pogłębienia przedstawionej przestrzeni, tak, że lustra robią raczej wrażenie desek, wprawionych w kunsztowne złote ramy. Mimo to jest portret p. Scheinerowej niewątpliwie najlepszym w sensie dzieła chłodno-salonowego, jaki ze znanych dotychczas z pod pendzla Grottgera kiedykolwiek wyszedł. Koloryt jego jest doskonały, umiejętny, pełen finezyi — znać w nim artystę, który przeszedł dobrą szkołę.

Ale co nam po tem? Wolimy od tego portretu, owocu długiej pracy i dwudziestu kilku »seansów«, ten szmat tapetu, który Grottger w roku 1865 zdarł ze ściany, by nań rzucić swój pierwszy »Pochód na Sybir«, uproszony przez malarza pejzażystę Obermüllnera o dar na loteryę fantową na rzecz funduszu wdów i sierot po artystach. Szkic ten wykonał Grottger w ciągu godziny (później wykończając go może nieco) w obecności proszącego, który, będąc prezesem stowarzyszenia artystów wiedeńskich, koniecznie od głośnego artysty polskiego szkic jakiś na cel tej loteryi chciał wydostać. Opowiadała mi o tem jego wdowa, czcząca ten szkic, jak jakiś skarb rodzinny. Wygrała go na »tomboli«, w której wówczas jako narzeczona Obermüllnera brała udział.

Przed tamtem dziełem stajemy jako »sędziowie«, szukamy lepszego światła, krytykujemy, powtarzając — po raz który w życiu?... — wieczną litanię: »koloryt« — »światłocień« — »poza« — »kompozycya« — »karnacya«, do tego rysunku zaś, zda się: dziś jeszcze drgającego pod nerwowymi rzutami mistrzowskiego ołówka, zbliżamy się z bijącem sercem, zdjęci tym świętym strachem, płynącym ku nam od nietykalnej relikwii!

Tam jest Grottger panem palety — tu naszego serca!

Dwie jasne chwile dał artyście jeszcze ten rok 1864. Jedną było spotkanie się niespodziewane i przypadkowe z panną Giżycką (czy i z jej strony przypadkowe?), na balu maskowym — krótkie godziny, przemarzone, z maskami na twarzy, a z sercem na dłoni. Druga — to kilka dni lipcowych, przeżytych z hr. Janoszem Pállfym w Wenecyi.

Ocenę ich znaczenia dla rozwoju Grottgera, przechodzącą ramy tego



POCHÓD NA SYBIR. I.



140. POŻAR DWORU POD MIECHOWEM. 1864/5. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

skorowidzu biograficznego, odkładam do rozdziału późniejszego. Tu tylko zanotuję ich bezpośredni efekt: zwrot przejściowy ku malarstwu olejnemu i towarzyszące mu objawy negatywne: zaniechanie zupełne czynności illustratorskiej i zanik czasowy, ale kompletny prawie, rysunków kredkowych o typie dzieł wykończonych. Odnoszą się te objawy w szczególności do drugiej połowy r. 1864 i do pierwszej połowy roku następnego. Z ważniejszych obrazów olejnych podnoszę w tym pobieżnym przeglądzie »Przejście powstańców przez granicę« i »Pożar dworu« (Nr. 140), będące rezultatem szkiców przygotowawczych, o wiele liczniejszych, niż je geneza jakiegokolwiek innego dzieła ręki Grottgera wykazać może.

Oto kontury najogólniejsze obrazu barwnej jego produkcyi jednorocznej od powrotu z Wenecyi w sierpniu 1864, aż do opuszczenia Wiednia 1865. Powrót do malarstwa olejnego znaczy się zatem, jak widzimy, kilku dziełami, powstającymi powoli i mozolnie. On tłumaczy nam też tę nadzwyczaj szczupłą ilość dzieł, jaką katalog dorobku artystycznego Grottgera w tym okresie wykazuje. Niektóre z nich, przynależne do pewnych większych grup, omówię w tym rozdziele lub razem z analizą dzieł, powstających w jesieni, już w kraju, w uroczej Śniatyńce. Jedno jednak dzieło, wielkie rozmiarami, domaga się bezwarunkowo omówienia już tutaj. Jest to dzieło okolicznościowe w sensie

najwłaściwszym, dzieło, wywołane potrzebą dnia, a raczej chwili. Dzieło to — to ten odgłos poczucia albo raczej instynktu rasowego:

»Niech żyje Słowiańszczyzna!«

Rozlegał się ten okrzyk w dekorowanej sali klubu słowiańskiego w Wiedniu dnia 30-go maja r. 1865 na bankiecie inauguracyjnym, któremu prezydowali ks. Jerzy Czartoryski, hr. Czernin i ks. Karageorgiewicz, stryj króla Piotra. Na głównej ścianie sali zawieszony był większy karton, dzieło kredki naszego artysty. Daję tu głos p. Wł. Fedorowiczowi, uczestnikowi tej pamiętnej chwili: »Obraz ten przedstawiał posąg kolosalnych rozmiarów, coś podobnego do wielkiej Bawaryi, lecz z kamienia i jeszcze nie ociosany. Wokoło postaci znajdowało się piątrowe rusztowanie, na nim stały amorety, których narodowość oznaczały ich czapki. Na samej górze Czech około Matki-Słowiańszczyzny, pod nim na drugiem piętrze Moskal z podniesioną głową, trzymający się pod boki, a na tym samym pomoście Polak w konfederatce, siedzi, zawiązując sobie świeżą ranę, któremu ze współczuciem przypatruje się Morawczyk. O jedno piętro niżej Serb wyciąga do góry Bułgara, a Czarnogórzec wspina się po drabinie.



141. »NIECH ŻYJE SŁOWIAŃSZCZYZNA!« WIEDEŃ, MAJ 1865. RYSUNEK KREDKĄ.

»Otóż pod tym obrazem wielkich rozmiarów, narysowanym na białym papierze węglem i kredką, stanął Grottger i tak się odezwał:

»Nie mogę wam, bracia, powiedzieć tutaj wszystkiego, co w sercu »noszę i czego pragnę. Popatrzcie się na ten obraz, który umyślnie dla tej »chwili dziś zrobiłem, a on wam odsłoni moje uczucia. Bądźcie, bracia, »przekonani, że my, Polacy, nie wyprzemy się naszej wspólnej Matki, »a skoro nasze świeże rany zagoją się, podamy wam bratnie ręce na»sze do pracy nad wspólnem dobrem i wspólną przyszłością«.

Oryginał jest dziś własnością czeskiej »Besedy« w Wiedniu (I. Drachengasse 3), a kompozycya ta zdobi już od dwunastu lat kartę tytułową »*Slovenskyego Přehledu*«.

Posiadamy szkic do tej kompozycyi w mniejszym z dwu szkicowników śniatynieckich, bardzo zbliżony do kompozycyi głównej. Poprzedza go w tym

szkicowniku bezpośrednio kompozycya sceny z powstania: na wyniosłem wzgórzu usiadła matka z dzieckiem na łonie, nad nią w nachylonej podstawie mnich; z przerażeniem spogląda ona w głąb obrazu: tam stoi w płomieniu jej dwór. Tuż po tym szkicu następuje scena kawiarniana: typowy wiedeński »piccolo« dokazuje cudów ekwilibrystyki, niosąc całą wieżę talerzy i filiżanek. Obok tego szkicu zanotował Grottger rzędami narodowości: »Czechy, Polacy, Moskale, Rusini, Słowacy, Morawianie, Słoweńcy, Serbi, Bułgarzy«. Idea przedstawienia licznych abstraktów zapomocą nagich »puttów« czyli »chłopków«, jak się dawniej w Polsce mówiło, jest prawdopodobnie reminiscencyą z fresku Wilhelma Kaulbacha na północnej ścianie Nowej Pinakoteki, przedstawiającego walkę starej szkoły malarstwa z »młodą«, a dziś już także od dawna w grobie pochowaną, lub z głośnego fresku Schnorra w rezydencyi monachijskiej, przedstawiającego według kartonu Schwinda w kilkuset postaciach dziecięcych błogosławieństwo pokoju. Podobny motyw przedstawia także rysunek Alfreda Rethla, tem podobniejszy, że i tu otaczają »putta« kolosalne figury allegoryczne kobiet. Możliwe, że ten rysunek, przedstawiający walkę sztuk i nauk, widział Grottger na wspomnianej pośmiertnej wystawie Rethla, urządzonej w Wiedniu w roku 1860.

Tak pozostawia Grottger Wiedniowi na pamiątkę swego dziewięcioletniego pobytu w jego murach w tem jedynem dziele, monumentalnem pod względem zewnętrznym, manifestacyę swego słowiańskiego poczucia rasowego. Widzimy, do jakiego stopnia zajmowała go wielka polityka, ile na to szło sił jego i drogiego czasu. Obok tego pracuje powoli, z ciągłemi przerwami, nad większymi obrazami olejnymi, jak n. p. »Pożar pod Miechowem«. Ale to wszystko to same *parerga*. Myślą żyje Grottger tylko w dalekiej Litwie, która zaczyna już teraz, w kwietniu i maju 1865, wykluwać się powoli ze szkicowanego cyklu, który nazywam »Borem litewskim«. Z tą intenzywnością, tak charakterystyczną dla niego, gdy w jego głębi nurtuje jakaś myśl twórcza, domagająca się urzeczywistnienia, żyje on i tym razem tylko dla tej jednej myśli, odkładając, odsuwając od siebie, jak gdyby jakąś rzecz niegodną, wszelką pracą pomniejszą nawet najbardziej konieczną dla zarobku, dla przeżycia choćby do jutra. Zaprzestaje on pracy ilustratorskiej i żaden mały obrazek, żaden szkic wówczas nie powstaje. A zresztą któż u nas kupował obrazy, a choćby tylko obrazki, w rok po powstaniu? To tłumaczy nam tę smutną katastrofę, przed rokiem jakoś zażegnaną. Zbliża się ostatecznie termin płatności tylekroć prolongowanych zobowiązań... Rwało się wszystko!

A do tego brat Jarosław, ranny w powstaniu, leży w więzieniu w Wiedniu! To nowa zgryzota i nowe a znaczne i niespodziewane wydatki, połączone z podróżą matki, podjętą celem oswobodzenia syna — a potem, gdy jej się to szczęśliwie udało, nowa troska utrzymania jednej głowy więcej!

Istniał jeszcze wówczas ten nieludzki »Schuldturm«, była jeszcze kara więzienna dla dłużników, zniesiona dopiero w trzy lata później (1867). Tej

katastrofy chce artysta uniknąć za wszelką cenę. Pozbywa się wszystkiego, rzeczy najniezbędniejszych, sprzedaje za bezcen lub daje jako zapłatę obrazy dawno skończone lub dopiero co podmalowane; zaczęte rysunki kredkowane, całe teki i stosy rysunków idą za co bądź! Serce się kraje, gdy się czyta wzruszający opis ostatnich dni wiedeńskich Grottgera, jaki nam dał w »Przeglądzie« p. Wł. Fedorowicz, który w wiernej przyjaźni umożliwił artyście jak najpospieszniejszy wyjazd.

Tak opuszcza Artur Grottger Wiedeń po przeszło dziesięcioletnim pobycie. Przybył tu 17-letnim młodzieńcem, wyjeżdża w 28-ym roku życia na granicy lat męskich. Ziściły się co do joty lęki i obawy wrażliwego »Acia«, ziściły się także gorsze przewidywania młodzieńca. Przecierpiał wiele biedy, doznał gorzkiej nędzy i opuścił Wiedeń tak, jak doń przybył, ledwie z kilku guldenami w kieszeni, ale zato opuścił go sławnym.

Wracamy więc z Grottgerem w ostatnich dniach grudnia roku 1858 z Monachium do Wiednia. Oddzieli nas wtedy już tylko przeciąg dwu lat i jednego kwartału od tej wielkiej chwili, kiedy on przyłoży rękę do pierwszego obrazu »Warszawy«. Pytanie teraz: jak się rozwijała jego sztuka w tym okresie czasu, którego granicami są: monachijski tryptyk »Wczoraj — dziś — jutro« z jednej strony, a z drugiej »Warszawa«? Jaką jest »historya dwóch lat« 1859 i 1860?

Rzecz jasna, że będziemy chcieli w dziełach tej dwuletniej epoki przejściowej dopatrzeć i doszukać się przedewszystkiem nici, wiodącej ku duchowej wyżynie »cyklów«. Ale zapatrywać się na to dwulecie jedynie jako na epokę przejściową i przygotowawczą byłoby jednostronnem i błędnem. Nie wszystko, co teraz powstanie będzie jedynie przedświtem »cyklów«. Przeciwnie! Notujemy teraz w wązkich granicach tego dwulecia pewne objawy nowe, tak pod względem techniki, jak i tematów, które, nie łącząc się z twórczością późniejszą, domagają się oceny według swej wartości absolutnej, niezależnie od ich ewentualnych dalszych wpływów i następstw. Są to przecież, jak wspomniałem, przeważnie dzieła, pomyślane i stworzone w technice olejnej, a zatem wręcz przeciwne czarnobiałej szacie cyklów. Linia rozwojowa faluje zawsze raz powyżej, to znowu poniżej owej linii idealnej, dającej wypadkowy wynik dokonanego rozwoju. U natur impulsywnych faluje ona tem silniej. Będzie to zatem tylko naturalnym i nieuniknionym objawem prawidła reakcyi, jeśli teraz po wysiłku dni i prac monachijskich, za powrotem artysty do Wiednia, linia ta zniży się nieco, jeśli ześlizgnie się, może nawet i znacznie, poniżej owej idealnej linii prostej, pnącej się stale ku »cyklom«. Przyczyniają się do tego także i okoliczności zewnętrzne. Artysta nasz jest już od lat sześciu stypendystą cesarskim, od lat czterech uczniem Akademii wiedeńskiej i pracuje od półtora roku w »majsterszuli« pod kierunkiem dyrektora Rubena. Czas, aby wystąpił na zewnątrz z jakiemś większem dziełem! Ruben, rozsrożony na

Grottgera z powodu jego dwukrotnej kilkumiesięcznej absencyi w r. 1858 i tylko z trudnością przez Pappenheima udobruchany, domaga się obecnie stanowczo od swego ucznia, w którym pokłada wielkie nadzieje, by swą wiedzę i talent zesumował w większym obrazie o temacie historycznym i technice olejnej — bo, jak wspomniałem, takie tylko dzieło ówczas ważyło na szali. W ostatnim rzędzie grała też może u artysty pewną rolę i ambicya osobista, chęć zaznaczenia się, wystąpienia z jakiemś dziełem »w stroju galowym«, choćby ono nawet mniej miało odpowiadać wrodzonej jego inklinacyi. Oto motywy, skłaniające Grottgera do opuszczenia, choćby na krótko, uroczych ustroni »poufnej sztuki« i do wystąpienia na parkiecie trywialnej i widnej sali wystawowej z dziełem, nie wykraczającem w niczem przeciwko ówczesnej oficyalnej pragmatyce estetycznej.



142. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

Z takich pobudek powstają przedewszystkiem dwa obrazy: »Spotkanie się króla Jana z cesarzem Leopoldem pod Szwechatem« i »Ucieczka Walezego«.

»Zjazd pod Szwechatem«, jak ten pierwszy obraz krótko nazwę, absorbuje artystę przez całą pierwszą połowę r. 1859-ego. Dla wytchnienia raczej i odświeżenia się w pracy nad obrazem, który go może — nudził, snuje on równocześnie ową wspomnianą już a jeszcze nie odszukaną większą kompozycyę *(»tableau«)* do bliżej nieokreślonego poematu Szyllera, kompozycyę, o której wiemy jedynie z listów Pappenheima.



143. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

Grottger kończy »Zjazd pod Szwechatem« w lipcu r. 1859 a 18. sierpnia donosi przyjacielowi, że obraz jest wystawiony, że otrzymał nagrodę 315 guldenów i że pieniądze już się rozeszły. Z świetnym humorem przedstawia w karykaturach owego listu, tylekroć

już wspomnianego, naradę jury, publiczność, cisnąca się do nagrodzonego dzieła, płeć piękną, kokietującą tryumfującego laureata, wreszcie raz jeszcze siebie samego w wytwornym fraku, z jakimś operetkowym orderem na dumnej piersi. To dzieło o zewnętrznych zaletach daje artyście zatem zewnętrzne zadowolenie. Nagroda, wynosząca 315 fl. m. k. i suma 300 fl., uzyskana ze sprzedaży tego obrazu, poprawiły niewątpliwie jego położenie finansowe, choć, co prawda, na czas krótki tylko, bo w tym samym liście już przedstawia siebie przed podróżą do Galicyi jako domokrążcę w podartych butach, uprawiającego handel obnośny całym stosem niesprzedanych obrazów. Nabywcą »Zjazdu pod Szwechatem« był wiedeński Kunstverein, a obraz przeszedł przez wylosowanie na własność znanego polityka »staroczeskiego« Żaka. Cieszę się, że mi się udało przed kilkoma laty, idąc tymi śladami, odszukać go w prywatnem posiadaniu spadkobierców Żaka w Pradze i wystawić go we Lwowie, gdzie został nabytym do Galeryi miejskiej. Bądź co bądź, warto poznać »największe dzieło« Artura Grottgera.



144. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

Czy w chwili cichego obrachunku sumienia artystycznego czuł się artysta z namalowania tego obrazu rzeczywiście tak zadowolonym? Zdaje mi się, że sam nim zbytnio zachwycony nie był. Miał może co najwięcej to uczucie satysfakcyi, że przezwyciężył oporny temat, że wymógł na sobie obraz znaczniejszych rozmiarów, którymby się mógł wreszcie Akademii i profesorom po prostu okupić.

Gdyby artysta nasz był żył we Wiedniu za czasów Józefa II., miałby prawo na podstawie swej dotychczasowej produkcyi zaliczać się jedynie do cechu »der bürgerlichen Maler« — rangi »eines akademischen Malers« byłby się dobił dopiero tym obrazem.

Kierunek historyczny inauguruje w Akademii wiedeńskiej Füger w roku 1779 »Śmiercią Germanika« i »Pożegnaniem Koryolana«, jeszcze Abel i Russ (wspomnianą »Hekubą«) utrzymują go w sferze świata klasycznego. Dzielny Adam Krafft, którego zbiorową wystawę urządził w jesieni 1906 wiedeński Künstlerhaus, przerzuca się pierwszy w czasy nowożytne, a to obrazami batalistycznemi, tak n. p. bitwą Zrinyiego pod Szigetem, dalej bitwą lipską i pod Aspern. A wnet potem sprowadza on obraz historyczny do poziomu dzieła rodzajowego, historycznie kostyumowanego, czem trafia szczęśliwie w nutę wiedeńską. Stary Blaas i Wurzinger a po części i Ruben kombinują ten kierunek z uroczystemi scenami historycznemi w zakroju belgijskiego historyzmu.



145. ZJAZD POD SZWECHATEM. WIEDEŃ 1859. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

Liczni młodzi Polacy, kształcący się wówczas pod nimi we Wiedniu, wstawiają w tę samą formułkę tematy polskie. Talenty mniejsze, jak n. p .Loeffler-Radymno, osiadają stale na mieliźnie tej sztuki datowanej i rodzajowo kostyumowanej, a i geniusze, jak Matejko i Grottger, płacą jej swój haracz, pierwszy »Gustawem Adolfem przed grobowcami królów na Wawelu«, drugi tym właśnie »Zjazdem«.

Przyszły autor monografii o Sobieskim w sztuce polskiej, począwszy od obrazów Altomontego, nie zrobi chyba Grottgerowi tej krzywdy, by jego obraz zestawił zbyt blizko z wielkim dziełem Matejki w Watykanie, a zwłaszcza z jego wspaniałym szkicem do odsieczy wiedeńskiej w pałacu hr. Dzieduszyckich we Lwowie. Pomysł Grottgera jest bardziej zgrabny, niż szczęśliwy. Anegdota i nic więcej, mierząca na centymetry ukłony wodzów, pozostanie zawsze — anegdotą tylko, ktokolwiekby był jej głównym »bohaterem«: król Jan, czy nawet Aleksander Wielki, lub Napoleon. Tego, coby właśnie mogło temu obrazowi nadać pewien interes, Grottger w obrazie. ubiegającym się oficyalnie o nagrodę akademii w i e d e ń s k i e j. przecież powiedzieć nie mógł. Bajeczka mówi nam o pośpiesznym ukłonie z jednej strony, o powolnym z drugiej. Rozsądny zamiar stał się języczkiem na wadze i wyrównał obie szalki — i ukłony. Została się więc tylko etykieta i ceremonia, anegdota bez *pointe'y*, wężyk bez jadu. Grottger jako dyplomata i polityk! Sam musiał się śmiać ze siebie. Każde stulecie ma swe tematy. Ten temat należy się zamaszystym ba-



146. SZKIC DO »ZJAZDU POD SZWECHATEM«. WIEDEŃ 1858/9. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

rokietom 17-go wieku. Tam skrzydlate geniusze i pancerne Bellony, Vindobony i Sarmacye byłyby stokrotnie wymowniejsze od kłaniających się sobie sobolich kołpaków i filcowych kapeluszy o szerokich krysach!

Kompozycya sama porusza się, co już poprzednio zanotowałem, dawnym schematem dwóch linii skośnych, zbiegających się pod kątem rozwartym. Postać króla-bohatera z prawicą znacznie wstecz cofniętą, osadzającego na miejscu wspaniałego rumaka, jest tylko przeróbką, nieco heroicznie podśrubowaną, młodego rycerza z trzeciego obrazka »Szkoły szlachcica«. Cesarz Leopold, przepasany piękną szarfą, i jego świta — to aktorzy i statyści, wyelegantowani do historycznego »Festzugu» przez garderobiera Burgu kostyumami z szyllerowskiego »Wallensteina«, a w sztuce Grottgera poznaliśmy te figury już na litografii z »Festzugu monachijskiego« (Nr. 102). Koloryt przy całej swej wielobarwności jest jeszcze mdły i tępy, jak na »Pobudce«. I tu jeszcze operuje malarz półtonami i odcieniami, przetłómaczonymi z finezyi akwarelowych na olejne, nie dopuszczając barw olejnych formalnie do słowa, każąc im co najwięcej szeptać. Jest stanowcza dysproporcya między charakterem obrazu uroczystym, wystawowym, niejako oficyalnym, a tą kolorystyką



147. FRANCISZEK JÓZEF I. I NAPOLEON III. POD VILLAFRANCA.
DRZEWORYT Z »MUSSESTUNDEN«. WIEDEŃ 1859.

tak zupełnie *intime*. Obraz robi wrażenie marszu tryumfalnego, ułożonego w myśli na dęte instrumenty hucznej i głośnej kapeli wojskowej, a odegranego w saloniku na delikatnym szpinecie. I co ciekawsze! Grottger sam zdawał sobie najdokładniej sprawę, że ten temat rycersko-bohaterski a zarazem i reprezentacyjny domaga się barw pełnych, energicznych i stanowczych. Dowodem tego bardzo interesujący szkic, właściwie prawie już wykończony obrazek (por. nr. 146). Szkic ten ze swą dominującą barwą czerwoną i swą decyzyą ruchów, zapowiadał dzieło o wiele lepsze i żwawsze.

Cesarz jednakże robi tutaj wrażenie, jak gdyby na siodle się chwiał i nie był pewny swego rumaka. Ukłon, który tu składa oswobodzicielowi Wiednia jest bardziej uniżonym, niż na skończonem dziele. Ale, by nie zepsuć humoru wiedeńskim jurorom, musiał artysta motyw ten w skończonym obrazie znacznie złagodzić. Kompozycyę tego szkicu, w gotowym obrazie zupełnie zmienioną, zużytkował atoli artysta w tym samym roku jeszcze, prawie bez zmiany, wzorując na niej rysunek drzeworytniczy »Spotkanie się obu cesarzy Franciszka Józefa i Napoleona III. pod Villafranca« (por. nr. 147).

Kompozycya drugiego obrazu, »Ucieczki Henryka Walezego«, również nie jest zbyt szczęśliwą. Nie tłómacząc sama przez się ani sytuacyi,

ani momentu psychologicznego, ma ona raczej cechę illustracyi niższego rzędu, dopominającej się o »tekst objaśniający«.

Gdyby Grottger był chciał ironizować, poniżyć w oczach Europy Francuzika, który małodusznie i potajemnie opuszcza kraj, powierzony przez losy kierownictwu królewskiej jego ręki — to musiałby dodać obrazowi dramatycznej siły, a królowi dać inną postawę i fizyonomię, podnieść i zaakcentować moment strachu i ucieczki. Na obrazie zaś widzimy tylko, że król szybko cwałuje, żeby uciekał — trudno się domyśleć. Strój jego wytworny i pretensyonalny nie harmonizuje z tematem: krzaki leśne nie ważyły się ani zadrasnąć wytwornych jedwabi, nizkie gałęzie nie zsunęły ani o włos aksamitnego biretu, z którego powiewa piękne, strusie pióro. Henryk prezentuje się w pełnej gali królewskiego stroju, mógłby, zsiadłszy z konia, natychmiast prezydować ceremoniałowi historycznemu na jakimś obrazie De Keysera lub Gallaita. Wiadomo zresztą, że kostyumy i fryzury królów i książąt na obrazach historycznych szkoły belgijskiej i jej adeptów z nad Dunaju i Izary są bez zarzutu — i to zawsze, czy malarz ich przedstawi w zgiełku bitwy, czy podczas szarugi, lub w czasie wypraw wojennych. Pyłku kurzu tu nie widać, nie bryźnie na nie ani kropelka krwi lub błota. Są one zawsze świeże, z pod igły i żelazka, jak na scenie. Ciekawym tego przykładem, wspomniany dopiero co obraz Matejki »Gustaw Adolf na Wawelu«.

Nad »Ucieczką Walezego« pracował artysta długo i intenzywnie. Istnieje do tego obrazu własnoręczny karton, rozmiarami największy ze wszystkich, jakie nam Grottger pozostawił. Wiedząc od dawna o jego istnieniu, szukałem go od lat kilku nadarmo. Nagle zupełnie niespodziewanie wypłynął na światło dzienne, z ukrycia prywatnego zbioru, na aukcyi wiedeńskiego Dorotheum. Katalog dotyczący (Nr. 103 aukcya z d. 11 marca, 1907 str. 16 nr. 111) podaje illustracyę tego rysunku węglem o tak znacznych rozmiarach (154 cm. × 105 cm.). Pod względem niewątpliwej autentyczności tego dzieła polegam na zdaniu tak dojrzałego znawcy, jakim jest p. dr. Suida, docent uniwersytetu wiedeńskiego, który na mą prośbę dzieło to dokładnie zbadał. Sam, niestety, go nie widziałem, gdyż zbyt późno udało mi się dowiedzieć o nazwisku nabywcy. Jest nim p. Szemere, znany węgierski sportsman, który, nabywszy karton na tej aukcyi za 800 K., zaraz go do swych dóbr na Węgrzech wysłał.

»Ucieczka Henryka« to obraz o anegdocie zabawnej dla — obcych; bo żeby takie królewiątko, gdy mu lepsze świtają widoki, rzucało berło i potajemnie uciekało, jak pierwszy lepszy *chevalier de fortune* — to przecież zabawne i chyba rzadko się zdarza. A obraz o takiej anegdocie — to typowy towar Kunsthändlerów; doszedł on też niespodziewanie szybko do rąk adresata. Wiadomość, podana także przez J. I. Kraszewskiego w »Rachunkach« z r. 1867 o powędrowaniu tego obrazu do Anglii, jest autentyczną. Mówi o tem już ów humorystyczny list *quasi* staropolski Grottgera do St. Tarnowskiego,



148. UCIECZKA HENRYKA WALEZEGO. WIEDEŃ 1860. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

pisany we Wiedniu 25. grudnia 1859. »Chceszli wiedzieć, co robię, to ci opowiem. Wszystko na początkv, a nie rychło do końca. Barbarę Radziwiłłównę i Najjaśniejszego naszego Pana i króla Zygmvnta Avgvsta zacząłem malować, wszystek obraz z natvre. Zdaje mi się, co już do pana brata pisałem, jako moje zaczente malowidło Henryk Waloysivsz dwom angielskim braci obywatelom sprzedałem do wystawę miasta wielkiego Londynv angielskiego krajv«.

Żyje nawet bezpośredni świadek pertraktacyi o sprzedaż tego obrazu między naszym malarzem a owym handlarzem londyńskim, rzadkim i nader pożądanym gościem na gruncie wiedeńskim a białym krukiem w majsterszuli Akademii. Jest nim L'Allemand, obecny profesor wiedeńskiej Akademii, a wówczas jej uczeń, żyjący z nieco starszym kolegą Grottgerem w bliższych stosunkach. Nazwiska tego kupca, choć sam mu wówczas sprzedał obrazek, nie umie dziś już podać. Pamięta atoli jeszcze ogólnikowo obraz Grottgera, jako dzieło znaczniejszych rozmiarów, wysokie na jakie półtora do dwu metrów, malowane starannie i z wielkim nakładem pracy. Sądzę, że to zakupno stało w związku z światową wystawą londyńską; kupcy, spodziewając się ogromnego napływu obcych i amatorów, zaopatrywali się w czas w towar, smaczny, ponętny dla amatora; takim towarem, i to zapewne bardzo tanim, była i »Ucieczka Walezego« ze swą nieznaną a ciekawą anegdotą, jak i ze swemi wyższemi zaletami technicznemi. Możliwe, że ten sam handlarz interweniował także w wystawieniu i sprzedaży drugiej »Warszawy«, o czem poniżej. I p. St. Tarnowski ze Śniatynki miał jeszcze w pamięci korzystne wrażenie kolorystyki tego obrazu, który widział, ale nie we Wiedniu, gdzie temi laty nie był, ale we Lwowie. Przypuszczam, że było to jesienią r. 1860. Musiał zatem artysta, wyjeżdżając z Wiednia w lipcu, wysłać obraz do Lwowa, gdzie za powrotem z Węgier dni kilka bawił. Do tego obrazu też niewątpliwie odnoszą się następujące jego słowa, pisane stąd 1. września do matki. bawiącej stale w Wiedniu: »Rodakowski tak się ekstazyował nad moim obrazem, Szlegel także chwalił, wszyscy chwalą i chwalą« — ale z pewnym sceptycyzmem dodaje: »Ja wiem najlepiej, co to warte«.

Nabył zatem kupiec londyński obraz jeszcze nieskończony, zadatkując go tylko — jak to się zresztą często praktykuje — jakąś nieznaczną kwotą. Zresztą sam Grottger pisze o sprzedaży »zaczętego malowidła«. Dobrze się zgadza z tem przypuszczeniem i ta okoliczność, że reprodukcya w drzeworycie tej kompozycyi znacznych wymiarów zjawia się w »Mussestunden« dopiero pod sam koniec rocznika 1860 (str. 425, por. Nr. 149). Nie znam oryginału i chyba nie prędko dowiemy się o jego obecnem miejscu przechowania. Wnoszę atoli z pochwał świadków tak kompetentnych, jak Stanisław Tarnowski, prof. L'Allemand i Rodakowski, że on techniką kolorystyczną stał znacznie wyżej od »Sobieskiego«, zwłaszcza, jeżeli rzeczywiście artysta, jak przypuszczam, kończył go dopiero jesienią r. 1860. Bo wówczas właśnie dokonał się ów ważny, na-



149. UCIECZKA HENRYKA WALEZEGO. DRZEWORYT Z »MUSSESTUNDEN« (1860 STR. 425).

gły i zadziwiający prawie zwrot w jego kolorystyce olejnej od traktowania półtonami, odcieniami t. j. od nawyczek, warunkowanych techniką akwarelową, do energicznych, głębokich tonów lokalnych i silnych męskich akordów barwnych, w które uderza po raz pierwszy w swych olejnych szkicach barszczowickich, także i tematowo tak wysoce interesujących.

Artysta nieraz pracuje najdłużej właśnie nad temi dziełami, które nam się wydają zbędnemi dla jego rozwoju. Miesiące całe przesiedział i przemęczył się Grottger nad »Sobieskim« i »Ucieczką Walezego« a jego »Wedeta«, »Duch« z »Lituanii« i oba końcowe najwspanialsze obrazy »Wojny« to owoce pracy krótkiej, ledwie kilkudniowej! Niezbadane są drogi duchowego rozwoju!

»Zjazd pod Szwechatem« i »Ucieczka Walezego« to jedyne obrazy Grottgera oficyalne, szukające sukcesu i rozgłosu, a zatem z gruntu przeciwne podstawom jego ducha i sztuki, któremi są wewnętrzność, poufność i uczuciowość. Ale choć związku wewnętrznego między nimi a dalszym rozwojem artysty zaiste dopatrzeć się trudno, nie wolno mi ich lekceważyć. Może i ta faza była konieczną, może trzeba mu było zakosztować i tej strawy, w gruncie rzeczy jałowej, by potem zapragnął manny niebieskiej i łyku z kryształowego zdroju Hippokreny. A zresztą — czy może być mowa w życiu Grottgera o dziełach i wpływach, niekorzystnych dla jego dalszego rozwoju? Zważmy tylko! Tworzy on pierwsze swe cztery cykle między 24-ym a 28-ym rokiem życia

a w wieku lat trzydziestu spogląda już na świat i ludzkość z wyżyn »Wojny«! Więc chyba wszystko, co się w życiu jego stało, stało się dobrze!

Jest rzeczą pewną: droga, zmierzająca ku »cyklom«, dziełom, z któremi przecież imię Grottgera zawsze w pierwszej linii łączymy, nie wiedzie przez oba te obrazy historyczne; do nich prowadzi odnoga bez dalszej wytycznej i kontynuacyi, odnoga wnet zapomniana, zarzucona i zarosła trawą, na którą artysta nigdy już więcej ani na chwilę, ani najpobieżniejszym choćby szkicem ponownie nie wstąpi.

Inaczej zupełnie, zdaniem mojem, ma się rzecz z pracą illustratorską Artura Grottgera, tą antytezą malarstwa olejnego, antytezą z punktu techniki, formatu i nastroju, a rozwijającą się z niem równocześnie.

Raz jeszcze powracam do humoresek, zdobiących ów sławny list, pisany do »drogiego Pappcia« 18 sierpnia 1859. W rzędzie ich wyróżnia się jedna tem, że nie dał tu Artur Grottger swej autokarykatury i nie umieścił na niej ni postaci ukochanego adresata, ani srogich jurorów, ni publiczności, cisnącej się do nagrodzonego dzieła, ani też nadobnych Wiedenek, zerkających zalotnie do artysty »spełniającego najpiękniejsze nadzieje«. Tu stoją nowożytni cyklopi w fartuchach i z podkasanymi rękawami i obrabiają pracowicie ogromny brus jakiemś przedpotopowem narzędziem i to z takim zawziętym impetem, że aż trzaski dokoła lecą. Tak to elegancko i delikatnie wykonują »artyści« wiedeńskiego zakładu ksylograficznego Waldheima klisze do drzeworytów według rysunków naszego artysty (nr. 150)! Na tym samym rysunku atoli zjawia się poniżej sam artysta; obrócił się do nas plecami i rysuje w domowym negliżu przy nocnej lampie te chlebodajne illustracye z takim zapałem, że aż maszkara, ułożona z guzików i sprzączki od dolnego ubrania, wykrzywia się, dziwując się tej niezwykłej pilności pana Artura! Illustracyom tym towarzyszy niemniej wesoły tekst. Opowiada on tam przyjacielowi o swej pracy illustratorskiej, cieszy się nią i szczyci, chwaląc się, że do tej nowej czynności zabiera się z jaknajwiększą pilnością.

Staje zatem nasz artysta »w słowie i obrazie« w zupełnej sprzeczności do ogólnego sądu, który o tej jego działalności illustratorskiej nie może mówić bez wylania kilku łez współczucia nad geniuszem, marnującym rzekomo swe świetne zdolności na takie przygodne a wyczerpujące robótki.

Zapewne, bez pewnej części tych illustracyi byłoby się obeszło, ale, mając główne rezultaty na oku, lekceważyć ich bynajmniej nie należy. Praca ta bowiem rozwoju sztuki Grottgera w kierunku idealnym bynajmniej nie tamowała; przechodzi on przecież bezpośrednio od tych robót graficznych do cyklów: dziś odłoży ołówek illustratorski, by zaraz nazajutrz chwycić za kredkę i zacząć »Warszawę«. A skończywszy ją, powróci znowu do drzeworytu i illustracyi, przegradzając nimi pracę twórczą nad drugą »Warszawą« i »Polonią«. Następnie należy zważyć, że w illustracyi ujawnia się najwcześniej

ów stanowczy rozdział, jaki artysta teraz w swej twórczości z punktu techniki przeprowadza.

Dotychczas bowiem — podniosłem to już — chwiała się jego sztuka zbyt często między światem wielobarwnym a jednobarwnym, między malarstwem a rysunkiem.

Akwarela, tak jak ją Grottger do roku 1860-go mniej więcej uprawiał, pojęta jako połączenie rysowanego konturu z malowaną płaszczyzną, jest typowym wyrazem tego braku decyzyi. Nie wie się czasem, czy dana akwarela jest dodatkiem i przeróbką zasadniczej kompozycyi rysunkowej, lub czy rysunek jest przedstanem przyszłej akwareli. Wabi artystę podchwycenie ołówkiem charakterystycznych momentów, ale nęci go zarazem oddanie wielobarwności świata rzeczywistego, dla której miał, podkreślam to, oko od dawna nader wrażliwe. Tak staje się mu akwarela kompromisem obu sprzecznych kierunków, kompromisem, nie mogącym obecnie już zadowolić jego wyższych zamiarów artystycznych.



150. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

W akwareli Schwinda i swej własnej sepii monachijskiej odkrył on ów tajemniczy wewnętrzny związek, łączący technikę i duchową treść w jedną wyższą całość, niby powinowactwo z wyboru między ideą dzieła a jego techniką i formą. Dzieli też teraz cały świat przedstawialny na dwie kategorye zjawisk, rozdziela niejako dzień od nocy; jedna kategorya stanie się przedmiotem obrazu barwnego o technice olejnej, nad drugą zawładnie jego grafika.

Przeprowadza on zatem tym sposobem czysty rozdział gatunkowy: przed jego wzrokiem twórczym stają teraz dwa zakresy zjawisk zasadniczo różne, ze swymi odpowiednikami technicznymi, t. j. z dwoma rodzajami techniki, również zasadniczo odmiennymi.

Dzieła z zakresu pierwszego, prace olejne, już poznaliśmy. Poznamy teraz świat drugi, rysunek i drzeworyt, słowem grafikę Artura Grottgera.

Biada się często nad tem, że artysta zwraca się w tych drzeworytach ku tematom błahym, ku ulotnym scenom życia codziennego, pozbawionym »głębszej myśli i idei«. Ależ my wiemy z jego szkicowników, że on już od sze-

regu lat na marginesie każdego dnia, poświęconego pracy choćby najpoważniejszej, znalazł czas dla takich scen ulotnych, dostarczonych mu przez życie potoczne. Gdyby go nie przerabiał na drzeworyty, niektóre o niewątpliwie wyższym zakroju artystycznym, zyskałby na tem chyba tylko — jego szkicownik. Nie mogę uznać, ażeby taka dążność dokształtowania i wywyższania przygodnych wypadków do estetycznych form była czynnością artystycznie obojętną, a tem mniej szkodliwą. Artysta, wiedząc, że każdą niemal sytuacyę będzie mógł teraz z odpowiednią zmianą zużytkować w drzeworycie, zyskuje bezpośredni cel dla swego daru obserwacyjnego i wprawia oko do tem szybszego uchwycenia przeróżnych sytuacyi i typów, uczy je doszukiwać się tem pilniej w danem zjawisku jego cech istotnych i charakterystycznych.

Grottger czuje się przecież w swych illustracyach od tekstu zupełnie niezawisłym. Okoliczność, czy autorem illustrowanej przezeń powiastki jest Kürnberger lub Schrader, Jokai, Temme lub Brecher, nie wpływa bynajmniej na stopień artystyczny jego drzeworytów, stanowiących razem pewną całość, o jednolitej linii rozwojowej. Ostatecznie illustruje Grottger zawsze tylko samego siebie. Powiastki te i romanse rozgrywają się przeważnie w czasach nowożytnych. Tem chętniej więc będzie w nich Grottger szukał przytułku dla swej sztuki teraz, kiedy historyzm Akademii zaczyna mu dokuczać i gdy mu się już nudzi patrzeć na mozolnie powstające figury własnych obrazów olejnych, pozapinane w »wierne« kostyumy historyczne, w których im zawsze jakoś nie swojsko. Bo nie było mu przeznaczonem wykrzesać z głazów przeszłości iskry prawdziwego i czystego dzieła sztuki. Rzecz jasna zatem, że illustrowania tekstów historycznych — co prawda nie zbyt licznych — unika starannie, a jedyną swą kompozycyę historyczną »Dni bohaterskie w Güns« zbywa pomysłem o jakie lat dwanaście wcześniejszym, zapożyczonym z własnego obrazu, z »Wjazdu Bolesława Chrobrego« — o czem zresztą powyżej już wspomniałem.

Nieco częściej da się on uwieść momentowi przeciwnemu, czarowi bajki i fantastycznej powieści.

Głównie interesuje go teraz rzeczywistość i teraźniejszość. Ideą jego przewodnią, zarysowującą się od r. 1860-ego coraz wyraźniej w całem jego jestestwie duchowem, jest przerobienie obecnej, współczesnej mu ludzkości na wyższą i lepszą. A skoro tak jest, staje się więc ludzkość jemu współczesna w całym swym objawie fizycznym przedmiotem jego usilnych studyów artystycznych; dąży on i w sztuce przedewszystkiem do wydobycia pierwiastków estetycznych, drzemiących w zewnętrznych objawach życiowych, słowem do przetopienia rzeczywistości na walory estetyczne. To, co teraz da, nie będzie więc skrajną bardzo charakterystyką — tu i ówdzie, co prawda, posoli on trochę humorystyką typu lub stroju, rzuci nawet wyjątkowo tu i owdzie szczyptę pieprzyku karykatury — ale w całości będziemy mogli zauważyć, że on stale postępuje od



STUDYUM.

charakterystyki do typu, od typu do fizyonomii o walorach idealnych. Ideał jego przebywa zatem w tych illustracyach tę zdrową i konieczną szkołę życia i rzeczywistości. A niejedna z najwyższych fizyonomii z »cyklów«, dziś wszechobecna fantazyi narodu, a nierozłączna wprost z naszemi pojęciami o ideale nowożytnego typu narodowego, znajdzie liczne fazy przedwstępne w tych illustracyach, nad któremi praca miała rzekomo tak bardzo dla rozwoju artysty być szkodliwą. Stworzenie idealnej fizyonomii polskiej, męskiej i niewieściej, jest — wiemy to wszyscy — nabytkiem, złączonym nierozerwalnie z imieniem Grottgera. Warto zapamiętać, że geneza tej fizyonomii leży częściowo w jego obrazkach, wykonanych dla Waldheimowskich czasopism illustrowanych. Tej pracy illustratorskiej zawdzięcza też Grottger głównie w dalszej konsekwencyi inny nader ważny nabytek: niezrównaną swą e s t e t y k ę s t r o j u w s p ó ł c z e s n e g o.

Weźmy najpierw pod rozwagę stronę techniczną. Cały świat, który Grottger tu stwarza, jest przecież j e d n o b a r w n y m. Że ta jednobarwność jest estetyczną szatą zjawisk nadprzyrodzonych — to staje się dlań pewnikiem już od chwili powstania monachijskiego »tryptyku«. W drzeworycie uczy się zaś artysta redukcyi zjawisk barwnych świata rzeczywistego do barwy czarnej i białej, do światła i cieniu. A przyzwyczaiwszy tak oko i umysł w tej trzyletniej prawie pracy do ustawicznej przemiany walorów barwnych na niebarwne — wytwarza sobie technikę artystyczną, obchodzącą się bez estetycznego czynnika barw. Pracując przez trzy lata jako grafik, miał Grottger czas rozpatrzeć się w bezbarwnym, albo raczej, jak zobaczymy, p o z o r n i e tylko bezbarwnym świecie. Przed jego fantazyą, zżytą z tym światem jak najściślej, oblekają się odnośne zjawiska w mgnieniu oka w czarnobiałe szaty.

Czas teraz zastanowić się nieco głębiej nad stosunkiem grafiki grottgerowskiej do świata barwnego.

Słowami »rysownik« lub »rysunek« obejmujemy właściwie ogromny kompleks czynności, pojęć i wyobrażeń estetycznych i to nie tylko różnorodnych, ale czasem między sobą wprost sprzecznych, prawie — krańcowe ostateczności stosunku artysty do momentu barwnego. Określając »cykle« Grottgera jako »rysunki«, oznaczamy właściwie tylko moment przeczący, mówimy o nich, że są dziełami bez t. zw. »barwy lokalnej« — ale to jest tylko wygodny mostek, rzucony ponad trudny a zasadniczy problem stosunku rysownika do świata barwnego.

Bo powstaje teraz dopiero pytanie główne: c z y p e w i e n r y s o w n i k w y c h o d z i z w i d z e ń b a r w n y c h, c z y o d f o r m b e z b a r w n y c h? Stosunek jego do świata barwnego bowiem może być dwojaki: o n a l b o b a r w ę i g n o r u j e, a l b o j ą z a s t ę p u j e. Jego czarno-biała sztuka jest albo negacyą barwy, albo jej surogatem, czyli pośrednio jej afirmacyą. Negując barwę, daje on innemu zupełnie czynnikowi dominującą rolę: tym czyn-

nikiem jest linia konstrukcyjna, wywołująca suggestyę plastyki — bryłowatości — przestrzeni.

Mistrzem nad mistrzami w tej kategoryi rysunku jest — i będzie chyba po wszystkie czasy, jak długo nasza kultura trwać będzie — Albrecht Dürer. Za każdym razem, kiedy jakiś jego ryt lub rysunek z tą jego tektoniką, obmyślaną, jakby dla najsubtelniejszego mechanizmu zegarowego, bierzemy do ręki, ujarzmia on ponownie naszą fantazyę elementarnością swej siły suggestyjnej: przed naszą ściągającą się źrenicą rodzą się cuda i czary wrażeń przestrzennych i bryłowatych, stają domy o spadzistych słomianych dachach, dźwigają się zamki na stromych ostrowach, szerzą się prostokąty norymberskich patrycyuszowskich »hofów« i dziedzińców, wspina i zwiera się misterny organizm gotyckich tumów! To wszystko wywołuje wrażenie idealnej rzeczywistości o takiej ostrożności i wyrazistości linij, o tak przekonywującej prawidłowości tektoniki, jak ją świat realny, świat barw i światła nigdzie i w niczyjem oku obudzić nie jest w stanie. To wrażenie jest tak silnem, że po niem już sama rzeczywistość — trójwymiarowa i barwna — nam nie smakuje. Wydaje się ona jakby kopią słabą i mdłą tej innej rzeczywistości, wyższej, którą Albrecht Dürer wyczarował swą sztuką bezbarwną i dwuwymiarową. Równie potężną jest plastyka jego figur, objawiająca się natchnioną energią rysów, falistością włosów, opadających w długich kędziorach na ramiona, geometryczną linią fałdów ostrych, jak krawędzie odłamanej bryły, misternie skombinowaną mechaniką narządów fizycznego ruchu.

Ta plastyka jego figur jest odpowiednikiem wrażenia przestronności. Dürer przedstawia się nam jako syn swego czasu. Tylko oko, wpatrzone od dzieciństwa w rzeźbę drzewną i w ostrość jej linii, tylko oko, spoglądające od pierwszych lat na miasto, zamknięte wielobokiem murów, na kontury gotyckiego tumu — tylko oko, spotykające się od maleńkości i przez cały ciąg życia, zawsze i wszędzie z linią, z krawędzią, z kantem i kątem — może stworzyć takie fenomeny wrażeń plastycznych i przestrzennych, jakie daje dürerowski ryt lub rysunek. To są wizye rzeczywistości, stworzone rylcem ręki, kreślącej swe twory z jakąś nadludzką prawie pewnością siebie. Niemasz drugiego mistrza, któryby był z mechanizmu ciała ludzkiego i z mechanizmu dzieła jego budującej ręki wydobył abstrakcyę równie imponującą i czarującą!

Wrażenia tak potężnej plastyki żaden obraz barwny tego samego Dürera nie wywoła, żaden z nich również ani w części nie podnieci równie silnie naszego daru odczucia przestrzeni. Rysunek, będący podstawą jego kompozycyi barwnej, wyszedł przecież z pod tej samej mistrzowskiej ręki, ale tu zaraz objawia się działanie barwy jako czynnika, osłabiającego wrażenie przestrzenne i plastyczne. Że barwa w tym kierunku działa, o tem każdy z nas tylekrotnie przekonać się może, obserwując choćby tylko n. p. wrażenie, jakie sprawia na młodym adepcie sztuki oryginał obrazu, poznanego przezeń przedtem na fotografii. Czuje on w pierwszej chwili jakby rozczarowanie i z zdziwie-

niem widzi, że oryginał nie robi tak silnego wrażenia, jak kompozycya na fotografii, że na jej podstawie »więcej się od oryginału spodziewał«. Czyniłem to spostrzeżenie szczególnie często przy obrazach o nader energicznie występującej perspektywie i kompozycyi przestrzennej — a więc przedewszystkiem przy dziełach włoskiego »quattrocenta«, lub przy obrazach Böcklina. Bo czarno-biała sztuka, lub fotografia wreszcie, operująca tylko tonami, to najsilniejsze podniety dla fantazyi, zwłaszcza młodzieńczej. Dzieło barwne natomiast nie podnieca fantazyi w nieskończoność, ale ją ujarzmia, wiążąc ją w swym barwnym raju. Kompozycya czysto liniowa, jaką tworzą Dürer, jego towarzysze i następcy, jest zatem najsilniejszą pobudką fantazyi. Kompozycya barwna ze swym momentem liniowym przytłumionym i niejako zamaskowanym przez barwę, jest zaś tej fantazyi — zaspokojeniem.

Rysunek Grottgera nie jest atoli czysto liniowym, w czem się też stanowczo różni od n. p. rysunku Rethla. On nie stwarza cudów przestrzenności i plastyki, on nie wychodzi w swoich kompozycyach od momentów przestrzennych i plastycznych, ale od barwnych. W jego pojęciu artystycznem nie jest rysunek wcale czemś zasadniczo odmiennem od obrazu olejnego lub akwareli. Jest dlań rysunek albo fazą przejściową i przygotowawczą, przedstanem obrazu barwnego, jak n. p. ów karton do »Ucieczki Henryka Walezego«, albo samymże obrazem barwnym, zredukowanym jedynie do walorów i różnic świetlnych. Bardzo też charakterystycznym jest materyał, którym się artysta teraz w skończonych dziełach graficznych posługuje. Nie jest nim już ołówek, ciągnący linie cieńkości włosa, ale najpierw węgiel, a potem kredka, delikatnie roztarta wiszerkiem, niby barwa czarna, rozprowadzona pendzlem. Pierwsze ślady takiego malarskiego traktowania rysunku cofają się aż do roku 1857. Szczęśliwy to i dziwny przypadek, że to przejście od rysunku liniowego do malarskiego możemy obserwować na dwu kompozycyach, należących do filiacyi jednego motywu. Jest nim myt o Fauście i Małgorzacie. Technika rysunku, przedstawiającego Gretchen wychodzącą z kościoła (Nr. 68 por. str. 107) wzoruje się jeszcze na staroniemieckim drzeworycie, poznanym w oryginałach Albertyny, zapośredniczonym artyście także przez Geigera, jest zatem techniką jeszcze liniową. Kompozycya druga »Gretchen w kościele« jest najwcześniejszym szkicem rysunkowym o technice malarskiej (Nr. 69). Ale to drobiazgi, zarodki mikroskopijne!

Pierwszem większem dziełem, wykonanem w tej technice rysunku malarskiego, jest ów karton do »Ucieczki Walezego«, obecnie własność p. Szemerego (por. wyżej str. 242), karton, który później ma być przełożony na syte i zdecydowane barwy olejne. Oto dowód, że w pojęciu naszego artysty technika węglowo-kredkowa jest najbardziej zbliżoną do techniki olejnej, że ją zapowiada, że niejako ją poprzedza, że jest głównym etapem w procesie rozwojowym motywu, począwszy od ulotnego szkicu aż do skończonego dzieła barwnego. W cyklach zatamuje Grottger zupełnie falę barwnego widzenia.

a ta, spiętrzona, powróci z siłą zdwojoną, by wycisnąć z tem większą wyrazistością na rysunku kredkowym piętno swej utajonej barwności. Bo barwy w »cyklach«, to jakby fale podziemne, a głośno szumiące, to jakby wonie kwiatów ukrytych, ale tak silne i rozkoszne, że już nawet i nie pragniemy widoku ich barwnych kielichów! Max Klinger w swych pięknych i głębokich wywodach o stosunku wzajemnym malarstwa i poezyi wyraża opinię, że i Dürer wychodzi w swej grafice od wizyi barwnych. Czy się nie myli? Czy i tym razem nie jest ta opinia teoretyczna, jak często bywa u artystów, tylko bezwiednem odbiciem założenia własnego? Jak trudno indywidualności twórczej, chcącej dać objektywne rozwiązanie estetycznego problemu, zapomnieć o sobie! Zda mi się, jakoby Dürer w swych wrzekomych wizyach barwnych patrzył oczyma Maxa Klingera. Barwa występuje w grafice Dürerowskiej zawsze tylko jako czynnik uboczny. Widzimy to najlepiej na jego prospektach w wiedeńskiej Albertynie. U niego barwa jest środkiem i sługą, a służy tylko do tem silniejszego akcentowania perspektywicznej konstrukcyi. U perspektywistów właściwych, jak n. p. Piero dei Franceschi, Mantegna, Cossa, a wreszcie Domenico Ghirlandajo i Filippino, spełnia barwa tak samo (w tektonice naturalnie!) jedynie tę funkcyę podrzędną. Dürer odczuwa, zda mi się, w tych dziełach graficznych raczej tylko intezywność kontrastów barwnych, wypełniających płaszczyznę, wchodzącą w skład całego mechanizmu perspektywicznego. Cała wielobarwność świata realnego jest zdaniem mojem Dürerowi zbędną, dla rysunku takiego zaś, jak go daje Grottger, świat barwny jest premisą, punktem wyjścia i podstawą. Tak staje Grottger w rzędzie o wiele liczniejszej plejady rysowników-malarzy, wywodzących się pierwotnie i zasadniczo od sztuki Rembrandta — tego największego malarza pendzlem i rylcem, jakiego świat wydał. Grottger wychodzi zatem zawsze i wszędzie od widzenia barwnego. W dziełach młodzieńczych (i nie w młodzieńczych tylko!) illuminuje on z porady »Tatka« swe rysunki, a najpóźniejszym takim rysunkiem illuminowanym, to ów Czerkies (z lat 1859—60), pomykający po ostrowiu z dzidą w ręku (por. Nr. 131). Teraz — przeciwnie pozbawi on kompozycę swoją barwy, zastępując ją walorami światła i cienia. Żeby ten proces może jaśniej wytłómaczyć, użyję porównania ze stosunków muzykalnych. Tamte utwory z lat młodzieńczych, to jakby kompozycye, stworzone na jeden instrument, rozłożone później na kwartet lub kwintet; graficzne zaś jego dzieła od roku 1859 począwszy, a zwłaszcza »cykle«, to kompozycye, pomyślane pierwotnie jako orkiestralne, ale ostatecznie stworzone jedynie na jeden instrument, fortepian lub dyskretniejsze jeszcze skrzypce. Mamy przecież w niejednym fortepianowym utworze Chopina utajoną całą orkiestrę *in potentia*. Oko widza, ten pierwszy adresat wszelkiej korespondencyi artystycznej, odbiera z tych dzieł Grottgera zupełne wrażenie świata realnego, uszczuplone jedynie o moment barwny, który mu uzupełni swą automatyczną funkcyą — fantazya.

Tak przedstawia mi się ta kwestya zasadnicza.

Może spodziewał się czytelnik spotkać się z temi uwagami, raczej dopiero na czele ustępu, omawiającego same już »cykle«. Daję je atoli już tutaj z uwagi na pierwszorzędną rolę, jaką drzeworyty odegrały w tym całym procesie przejścia sztuki grottgerowskiej od świata barwnego do walorów już tylko świetlnych.



151. DRZEWORYT DO NOWELI »ZAGUBIONA«. »MUSSESTUNDEN 1860.

Tak tłómaczy się nam ów zadziwiający fakt, iż dla artysty naszego zaraz z chwilą pierwszej koncepcyi »Warszawy« kwestya techniczna jest już rozstrzygniętą. Stanie on wówczas wobec technicznego problemu zupełnie przygotowanym. Bez próby też, bez chwili wahania, nie przypuszczając nawet innej możliwości, sięgnie po kredkę, jako po materyał, odpowiadający najbardziej, co mówię: odpowiadający jedynie jego idei! Czując się zupełnie panem techniki, będzie mógł artysta nasz z tem większą usilnością oddać się wyłącznie rozwiązaniu problemu duchowego. A tym problemem będzie przetopienie surowej rzeczywistości na szlachetny kruszec dzieła sztuki.

Nie będąc prorokiem ani *pro futuro*, ani nawet *pro praeterito*, nie wiem i nie domyślam się nawet, na jakie dzieła Grottger byłby obrócił w tem dwuleciu 1859—60 długie chwile, poświęcone pracy illustratorskiej, gdyby go Waldheim nie był pozyskał na głównego artystycznego współpracownika. Ale wątpię, czyby jeden obraz olejny lub choćby dwa nawet, powstające — przypuśćmy — w miejscu tych przeszło dwustu rysunków drzeworytowych, równie zaważyły na szali.

Również nie twierdzę, by wielkie cykle bez tej działalności illustratorskiej nie były powstały. Dzieła takie, jak »cykle« grottgerowskie, są to konieczności życia narodowego — są to kwiaty, wyrastające z nasienia, spowitego tak głęboko w duszy twórcy i — narodu, że one od tej lub owej okoliczności ubocznej nie mogą być zależne. Ale mam głębokie przekonanie, że, gdyby Grottger nie był zastąpił tej twórczości illustratorskiej analogiczną pracą rysowniczą, byłyby go wypadki r. 1861-go jako artystę-technika zaskoczyły, byłyby go znalazły nie przysposobionym, artystycznie nie zmobilizowanym do zwycięskiego podjęcia tej kampanii — mam przekonanie, że »cykle« byłyby



152. WARTA CMENTARNA.
DRZEWORYT W »MUSSESTUNDEN« 1859.

wprawdzie powstały, ale we formie mniej doskonałej i prawdopodobnie w odmiennej technice.

W sposobie, w jaki Grottger kreskuje i cieniuje w tych drzeworytach kwiaty, materye strojów kobiecych i inne przedmioty o żywych barwach lokalnych, mamy dowód niezbity, że on wychodzi od widzeń barwnych. Tej ustawicznej usilnej transpozycyi motywów barwnych na niebarwne zawdzięczają też te drzeworyty siłę i stanowczość swej ekspresyi, zdecydowany i pewny siebie charakter artystyczny.

Dam tutaj kilka przykładów takiej transpozycyi. Najlepiej będzie wybrać illustracyę z przedmiotami o znanych nam barwach »lokalnych«. Zaczynając swój nowy zawód od seryi illustracyj *ab inrisis* z kampanii włoskiej, daje Grottger zaraz w drugiej bardzo pociągający obrazek p. t. »Warta cmentarna (Nr. 152). Trzy barwy, głównie tu występujące, są nam znane: biel w dwóch odcieniach, jasna na bluzie, a srebrzysto-szarawa w głębi na ruinach kościoła, szafir dolnego munduru i zieleń rozłożystego drzewa. Patrzmy, z jaką siłą te kontrasty i stopniowania na illustracyi się zaznaczają: każda barwa występuje odmiennie, wprost świetnie kontrastują ze sobą obie barwy uniformowe, jakoteż zieleń drzewa z bielą muru.

I co więcej! Oświetlenie nie jest tutaj bynajmniej neutralnem, jest to przecież scena w noc księżycową. Z podobnem powodzeniem oddaje artysta oświetlenie księżycowe w drzeworycie do noweli »Zagubiona» (Nr. 151). Nie ulega wątpliwości, że suknię i prążkowany szal damy, nachylającej się tak wdzięcznie ku towarzyszowi, widzi artysta w barwach zupełnie zdecydowanych, a to ze sobą kontrastujących. To samo da się powiedzieć także o szalu staruszki (Nr. 158) i o tylu innych strojach kobiecych.

Nadzwyczajnie efektownie zestawia artysta w drzeworycie »Przed ślubem (Nr. 153) suknię ślubną panny młodej z ciemnym strojem matki i jasną ścianą parterowego dworku. Tak samo i stroje męskie widzi artysta pierwotnie w pewnych barwach. Dość spojrzeć na kontrastujące barwy materyi w illustracyi do »Sąsiadów« lub na nader zabawnym kostyumie zakochanego turysty (Nr. 154). A jak efektownie odcina się profil jego głowy, ubranej w jasny kapelusz słomkowy z kolorowemi wstążkami, od słonecznego

nieba, sprzyjającego jego wycieczce! Gdy wpatrzymy się pilnie w drzeworyt (co prawda, już z r. 1862) do »Kreolki« Brechera (Nr. 156), staje przed nami cały *orbis pictus* przyjęć wieczornych, podziwiamy skromne blondynki w sukniach *couleur téndre* i zazdrosne brunetki w toaletach barwy cieplejszej, otoczone lowelasami w granatowych frakach i jasnych ineksprymablach.

Wprost małemi arcydziełkami sztuki ilustratorskiej są owe błyski słoneczne, migające się po bruku miejskim i kamiennej balustradzie w illustracyi do »Dyademu« Wernera (Mussest. 1859, str. 325) owa »przedburza« na puszczy węgierskiej, z tą ciężką atmosferą, naładowaną elektrycznością, z gradowemi chmurami, czarnemi jak węgiel, o białych rąbkach (por. poniżej str. 262 Nr. 163) lub owe zimne światło późno-jesiennego słońca, w które, jakby w niebo, wstępuje babunia, otulona szalem szeroko paskowanym, odchylając powoli drzwi przytuliska (Nr. 158) lub też owe ciepłe łagodne promienie słoneczne, w których się wygrzewa para miłych staruszków, »Filemona i Baucis«, cieszących się życiem może po raz ostatni, lub wreszcie ów namiot śnieżnej białości na łodzi, płynącej po gładkiej toni w skwarze południowym (Nr. 157)!

Zaiste dziwi nas, jak mało z tych wszystkich zdobyczy w przedstawiewieniu siły i rodzaju światła i ciepła, z tej całej psychologii atmosferycznej i luministycznej przedostaje się do pierwszych dwu cyklów. W »Warszawie« zwłaszcza nie pokazał artysta prawie ani skrawka nieba, niczem nie wskazał na porę roku czy dnia; akcya rozgrywa się w jakimś tępym neutralnym półmroku bez słońca i blasku — prawie, że nie widać różnicy między światłem otwartem a zamkniętem. Dziwi to wszystko tem bardziej, gdy się zważy, że artysta już w roku 1859, a więc dwa lata przed »Warszawą«, zdobył sobie był technikę, oddającą bardzo trafnie walory nie tylko ogólne światła zamkniętego, ale specyalnie oświetlenia sztucznego, tak n. p. w scenach rozgrywających się czy to w salonie, czy w rzęsiście oświetlonym teatrze, czy też na ulicy, lub w sieni przy świetle jednej latarki.



153. PRZED ŚLUBEM.
DRZEWORYT W »MUSSESTUNDEN« 1861.

I możemy sobie wyobrazić, z jaką wyrazistością te różnice oświetlenia i barw w rysunkach ory-



154. DRZEWORYT DO NOWELI »NIEBIESKI WELON«. »MUSSESTUNDEN« 1859.



155. DRZEWORYT DO NOWELI »SĄSIEDZI«. »MUSSESTUNDEN« 1860.

ginalnych występowały, skoro po barbarzyńskiej manipulacyi drzeworytnika, tyle silnych efektów, tyle powabu jeszcze do drzeworytów przedostać się mogło!

Przejdźmy teraz po tych uwagach ogólnych do analizy dorobku artystycznego, jaki artysta nasz nam w illustracyach podaje.

Grottger publikował swe rysunki w przeróżnych czasopismach polskich i niemieckich, ozdabiał nimi kalendarze, dzieła historyczne, roczniki popularnonaukowe, pisma ulotne i t. d. Cała jego grafika obejmuje około 250 prac. Teraz poznamy go w jego czynności najważniejszej, a to jako illustratora przedewszystkiem t r z e c h c z a s o p i s m, wydawanych kolejno przez znanego nakładcę wiedeńskiego R. von Waldheima. I tak pracuje on najpierw (i to już od połowy roku 1859) dla »M u s s e s t u n d e n« (Illustrirtes Familienblatt zur Unterhaltung und Belehrung, Wien, R. v. Waldheims Xylographische Anstalt«). Wychodziły one od r. 1859 do 1863 w formacie małego kwarta, przez pierwsze półrocze jako tygodnik, później trzy razy na miesiąc. Od roku 1862



156. DRZEWORYT DO NOWELI »KREOLKA«. »MUSSESTUNDEN« 1862.



157. DRZEWORYT DO NOWELI »ODWET«. »MUSSESTUNDEN« 1862.

do 1864 jest nasz artysta współpracownikiem dwutygodnika »Illustrierte Zeitung«, wychodzącego w formacie mniejszego *folio*, a stojącego od r. 1863 do »Mussestunden« w stosunku wzajemnej wymiany illustracyi, tak, że liczne prace naszego artysty w obu czasopismach równocześnie się pojawiają. Od r. 1865 zmienia ten dwutygodnik swój tytuł na »Illustrierte Blätter«, powiększając format raz jeszcze, ale tu już illustracye Grottgera są nader nieliczne a niektóre z nich, jak n. p. scena uliczna »Bogata i biedna matka w wieczór wigilijny«, nader słabe. Stanie się teraz ta praca illustratorska dla artysty naszego prawdziwym ciężarem, który on też niebawem zupełnie z siebie zrzuci. Najwięcej illustracyi pochodzi z lat 1859 i 1860; w samem drugiem półroczu 1859 daje ich artysta nie mniej, jak 26, wliczając w to i niesygnowane, ale niewątpliwie z jego ręki pochodzące, jak n. p. »Karawana poszukiwaczy złota« (str. 352), która formacyą drzew, kształtami koni, smukłemi postaciami dziarsko maszerujących młodzieńców i ciepłem oświetleniem słonecznem jako pewne dzieło Grottgera się prezentuje. Około 56—60 illustracyi pada na rocznik 1860, w r. 1861 zaś już tylko około 30. Niektóre, powtarza wiedeński tygodnik »Postęp«, z rysunków do powieści polskich Postępu uznaję za prace Grottgera jedynie oba do »Przeznaczonej« (por. artykuł p. Henr. Piątkowskiego w Tygodn. Illustr. 1907, str. 142).



158. W DRZWIACH PRZYTUŁKU. DRZEWORYT. »MUSSESTUNDEN« 1861.

Zaczyna Grottger swe współpracownictwo z Nr. 27-ym rocznika 1859 a to, jak wspomniałem, szeregiem prac z kampanii włoskiej. Pierwszy obrazek, to poetyczna scena: »Po bitwie pod Montebello« (Nr. 159). Żuawi francuscy grzebią młodziutkiego austryackiego ochotnika, towarzysze ich, odsłoniwszy głowy, oddają hołd waleczności, szemrząc »*Voilà encore un brave*«. Jaka to cicha i rzewna tragedya! Czy krzykliwe pomysły Detaille'a są lepsze? W obrazku tym, w którym artysta daje autoportrecik, leżą zarodki dwóch kompozycyi bardzo rozbieżnych; i tak są najpierw owe piękne *pendants* olejne »Walka i pojednanie« z roku 1864 dalszym rozwojem tej samej myśli, smętny liryzm z r. 1859 przemieni się zaś po czterech latach w głęboki tragizm w końcowym obrazie »Polonii«, a po trzech dalszych latach w pesymizm, pełen goryczy i pogardy, w ósmym obrazie »Wojny«. Jak to tragiczne, że ten

entuzyastyczny optymista, ten »czciciel ludzkości«, jakich mało, w dojrzałych latach tworzy obraz pobojowiska z pytaniem na ustach: »Ludzie, czy szakale?«...

Następuje całostronnicowa illustracya: »Szturm na Ponte di Magenta« (str. 241), pierwszy obraz bitwy bez kawaleryi w całem *oeuvre* Grottgera, dalej (str. 245) »Potyczka uliczna w miasteczku Cavriana«,



159. PO BITWIE POD MONTEBELLO. DRZEWORYT. »MUSSESTUNDEN« 1859.

ułożona jeszcze na schemacie kompozycyi młodzieńczych, i wreszcie »Pochód jeńców francuskich przez Wiedeń« (str. 239).

Nadmieniam, że Grottger i poza »Mussestunden« illustrował drzeworytami do spółki z innymi artystami wiedeńskimi także jakąś inną większą, popularną publikacyę z włoskiej kampanii r. 1859, której tytułu dziś już podać, niestety, nie umiem. Widziałem ją u znanego wiedeńskiego antykwarza i handlarza sztychów przy Seilerstätte. Niestety, nie może on obecnie tej publikacyi odszukać.

Ale liryk nie milczy! Ze scen, łączących się z cierpkiem rzemiosłem wojennem, umie artysta nasz wydobyć przedziwną słodycz, tak w illustracyi do

nowelki »Chleb żołnierski« (Nr. 160), a zwłaszcza w wspomnianym już, wysoce poetycznym pomyśle »Warty nocnej« przed cmentarzem w cichą noc księżycową (Nr. 152).



160. DRZEWORYT DO NOWELI »CHLEB ŻOŁNIERSKI«. »MUSSESTUNDEN« 1859.

Podobne kompozycye powstawały także jako obrazy olejne. Znam dopiero jedną, i to nie z oryginału, lecz tylko z reprodukcyi fotograficznej, znajdującej się w Śniatynce. Jest to praca z r. 1859, jak to z tematu i dedykacyi własnoręcznej na fotografii z 7 sierpnia tegoż roku wnosić musimy. W głębi po lewej widzimy piechotę austryacką, szturmującą po ostrym stoku silną bardzo pozycyę wojsk francusko-włoskich. Na samym przodzie wzruszająca scena: Bersagliere włoski, śmiertelnie ranny, kona w ramionach markietanki. Według tej fotografii został ten obraz reprodukowanym w »Świecie«, pod tytułem »Na szańcach« (Nr. 136).

Kompozycyi rodzajowo-portretowych mamy tu trzy: pierwsza to »Spotkanie się obu cesarzy pod Villafranca« (Nr. 147) wzorowane zupełnie, jak wspomniałem, na szkicu do »Zjazdu pod Szwechatem«. Drugą jest »Francuska para cesarska«, konno w lasku Bulońskim (»Mussestunden« 1860); illustracya ta, zajmująca całą stronicę, przypomina żywo akwarelę »Przejażdżka«, z r. 1856, przedstawiającą pułkownika Podlewskiego z jakąś amazonką w Praterze (Por. tablicę). Trzecia kompozycya tej kategoryi — to »Garibaldi na łożu«, z nogą obandażowaną, którego lekarz angielski Patrydge z polecenia rządu swego odwiedza (»Illustr. Zeitung« 1862, str. 484). W tym ostatnim roczniku (1862) daje Grottger także szereg illustracyi z życia wiedeńskiego, i tak: na str. 61 uliczne sceny z karnawału, pochód masek z konną awangardą — na str. 76 kilka mało znaczących scen z powodzi wiedeńskiej, wreszcie na str. 232 sławną wiedeńską »Praterfahrt« 1-go maja, interesującą rozmaitością typów ludzi i koni. Charakterystykę scen salonowych i rozwój momentów fizyonomicznych odkładam z powodu przeważającego w nich żywiołu kobiecego do ustępu, w którym przechodzę rozwój grottgerowskiej postaci niewieściej od r. 1859 do 1862.

W scenach ludowych jest Grottger w całości mniej szczęśliwym, tam zwłaszcza, gdzie przedstawia jakąś typową akcyę, jakiś obrzęd lub zwy-



161. DRZEWORYT DO NOWELI »ZBIEG«. »MUSSESTUNDEN« Z R. 1861.

czaj ludowy. Połowa mniej więcej prac z tego zakresu przedstawia sceny z życia ludów i krajów egzotycznych, znanych mu chyba z opisu, illustracyi, lub sceny operowej. Nie będziemy też zbyt ostro sądzić z punktu ludoznawczego kostyumów chłopów serbskich (»Mussestunden« 1859 str. 429), lub Sasów siedmiogrodzkich (tamże 1863 str. 64, 65) ani Anglików, polujących na słonie w Indyach, ani też kontrolować mundurków, w które ubiera czyto wojownicze, a wbrew wszelkiej tradycyi zadziwiająco zażywne feministki angielskie t. zw. *riffle-women*, czy też amerykańskiego pocztyliona na koniu, przypominającym mu się tutaj nagle z dawnych litografii Adama (por. str. 42 i Nr. 31). Korzystnie odbija od tych kompozycyj ruchliwa i urozmaicona »Wyprawa poszukiwaczy złota do Kalifornii«, powyżej już wspomniana.

W innej znowu scenie egzotycznej umie Grottger atoli, dzięki wrodzonej werwie i fantazyi, stworzyć rzecz o wiele żywszą i bardziej interesującą od samego tekstu. Mam tu na myśli obrazek do »Zbiega« Kessela (tamże 1861, str. 341, Nr. 161). Szczególnie kontrast murzyna i tropiących go dwóch białych buldogów jest doskonały.

Rzecz dziwna, że sceny z życia ludu polskiego i ruskiego należą w tym szeregu tematów folklorystycznych do najsłabszych. Takim kompozycyom, jak n. p. »Okrężne« (»Eine polnische Idylle«, »Mussestunden« 1862 str. 293) lub »Korowaj« (wesele ruskie, proszące o błogosławieństwo — tamże 1863, str. 9), zbywa przy całej wierności typów na głębszej nucie i żywszym interesie psychicznym. Gładkie te i konwencyonalne ceremonie, dobre dla illustrowanej czytanki, należą ze swą rozmaitością strojów i typów, ze swymi dobrotliwymi uśmieszkami i cnotliwemi uniżonościami do estetyki — żywego obrazu i niedawno minionej a — bezpowrotnej już przeszłości! A już prawdziwą niespodzianką *in minus* — jest »Śmigus« w karczmie krakowskiej. Kompozycya to mdła i słaba i, co dziwniejsza, sztywna w ruchach, jak owe se-

piowe rysunki do »Anny Oświęcimówny«, a jest to przecież jedna z jego illustracyi najpóźniejszych, bo z r. 1865 (Waldheims Illustrierte Blätter, str. 140). Możliwe, że artysta, będąc wówczas w najprzykrzejszej sytuacyi finansowej, rzucił wydawcy jakiś dawny szkic na stół. Podobną recydywę w kompozycyę utworów młodzieńczych wykazuje swą przekątną linią inna jeszcza scena z życia ludowego, słaba nie tylko w wykonaniu drzeworytniczem, ale i w koncepcyi: »Święto Unii Polski i Litwy pod Kownem« (»Illustrier. Zeitung« 1862, str. 4). Z całego tego rysowanego folkloru najwyżej stawiam bezwarunkowo sceny węgierskie w »Illustrierte Zeitung« z r. 1862 i 63, spotykające się bardzo blizko z doskonałemi kreacyami Leopolda Müllera. Są to owoce przeważnie drugiego pobytu artysty na Węgrzech u Pappenheima w r. 1862. »Wyścigi chłopów węgierskich« (1862 str. 142) i »Jarmark na konie« (tamże str. 124 umieszczony równocześnie także w »Mussestunden«), są bardzo interesujące, pełne swobody i temperamentu; zwłaszcza scena z życia cyganów, na której »syn puszczy« szarpie za cugle niesfornego konika, przyniosłaby zaszczyt pierwszorzędnemu artyście rodzajowemu (por. Nr. 162).

W równym stopniu, jak rasy ludzi, interesują Grottgera także rasy zwierząt a przedewszystkiem koń, nad którym, jak mi ze wspomnień jego młodszego przyjaciela, ś. p. Tadeusza Konopki, wiadomo — już w Krakowie robił najdokładniejsze studya anatomiczne. Częste i dłuższe pobyty na wsi polskiej, a zwłaszcza na puszczy węgierskiej (u Pappenheima) dawały mu sposobność do dalszych studyów. Jak głęboko wniknął w całą psychę zwierzęcą właśnie w tych latach, o tem była już mowa powyżej w ustępie, w którym rozpatruję dzieła, wiążące się najbliżej z jego stosunkiem do Pappenheima. »Klacz Beffy« pozostanie chyba na zawsze jego najznakomitszem dziełem w tym kierunku, może najlepszym obrazem konia w sztuce polskiej wogóle. Ale to dzieło powstaje z zupełnej *intimité* duchowej, w jakiejś chwili szczęśliwej i wybranej, jako dar łaskawej Muzy.



162. OBOZ CYGANÓW (FRAGMENT). DRZEWORYT Z »ILLUSTR. ZEITUNG« 1863.

Niema tu miejsca na przegląd choćby tylko ważniejszych i wybitniejszych typów końskich, jakie Grottger stworzył w illustracyach. Niech wystarczy ta uwaga, że artysta typ konia har-

monizuje z typem jeźdźca, tak, iż możemy rozróżnić rozmaite typy koni: cesarskich, bohaterskich, szlacheckich, wojskowych i t. d. Składa on w ten sposób z konia i jeźdźca jedną formalną, typową, a prawie że i psychiczną całość.

Owocem tego ostatniego pobytu na Węgrzech w roku 1862 jest też niewątpliwie i »Węgierska stadnina«, umieszczona w »Mussestunden« 1863, str. 153. Jest to kompozycya świetna, zakrojona niewatpliwie na większe rozmiary, ale zachowana nam tylko w tym jednostronnicowym drzeworycie.



163. WĘGIERSKA STADNINA. DRZEWORYT. »ILLUSTRIERTE ZEITUNG« 1863.

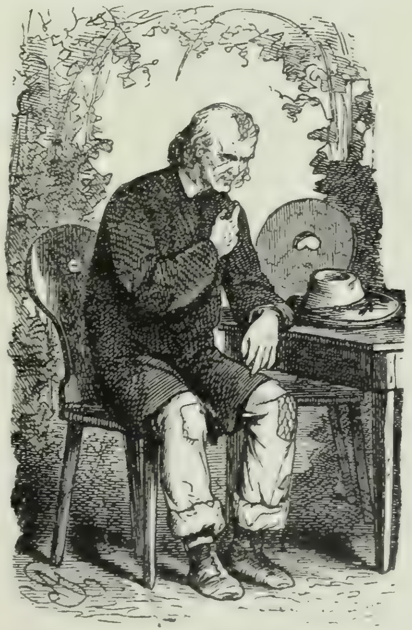
Jest ona żywa, barwna, przedziwnie urozmaicona na niebie i na ziemi. Burza wisi nad spieczoną ziemią, kłębią się gradowe chmury, smagane wichrem — a na dole roztacza się przed nami obraz takiej samejże prawie siły żywiołowej: tu czikos wpadł jak strzała i złapał wybranego konia na świszczące lasso, a cała gromadka towarzyszy umyka, szalona, rżąca, z rozwianemi grzywami, matki tylko galopują nieco wolniej, ażeby małe źrebaczki, podchwycone w ruchach z niezrównaną trafnością, kroku dotrzymać im mogły. Bliżej, po prawej, koń jednym susem chce się wydobyć z głębokiej sadzawki, inne w niepohamowanej swawoli stają dęba — możnaby sądzić, że wirują na tylnych nogach. W gubiącej się głębi łyskają białe namioty. Obraz

tej puszczy należy do tych drzeworytów, które nam najsilniej suggerują i poddają wyobrażenia barwne. Możemy odróżnić maści koni, chmury najrozmaiciej oświetlone, widzimy formalnie czarno-zieloną puszczę, na której migają się białe błyski namiotów i koszul uganiających czikosów. Autor tej kompozycyi — to niewątpliwie rysownik-malarz! Zapewne dobrze zrobił, poprzestając jedynie na zaznaczeniu barw światłem i cieniem. Intenzywność ruchu byłaby przez wykonanie wielobarwne dla oka znacznie ucierpiała.

Podziwiając ten drzeworyt, kilkakrotnie zaglądamy na okładkę czasopisma, czy na niej rzeczywiście widnieje rok 1863, bo trudno nam uwierzyć, by ta kreacya, jedna z najbardziej realistycznych, jakie nam Grottger pozostawił, powstała w tym roku — w pauzie pomiędzy dwoma tak idealnymi cyklami, jak »Polonia« i »Lituania«! Żegna się też artysta tem dziełem stanowczo i po raz ostatni ze swą sztuką charakterystyczną.

Mimowoli zestawia nasza pamięć tę stadninę węgierską Grottgera ze stadniną taurowską Jul. Kossaka, dodajmy zaraz: późniejszą od niej o pełne lat siedmnaście! Z tych dwóch obrazów występują niejako odmienne sylwetki obu artystów; pokazują się całe różnice temperamentów i podstawowych właściwości obu mistrzów, ongi sobie tak blizkich! (Por. str. 48).

I pies staje się teraz przedmiotem studyów indywidualizujących. Jego cechy charakterystyczne interesowały artystę od dzieciństwa, a »eksterminator lisów«, którego poznaliśmy na ostatniej wystawie, wielki chart skulony, o dziwnie trafnych i eleganckich prawie formach, jest jako wrzekome dzieło 9-cio, lub nawet 7-letniego chłopca, jednym z najwcześniejszych sukcesów kaligrafii rysunkowej małego »Acia«. Przeróżne ich rasy, buldogi, wyżły, charty, kundle domowe, widzimy na licznych obrazach, począwszy od najwcześniejszych, i tak n. p. na »Ekwipażu« (Nr. 29), lub na bardzo zabawnem *tête-à-tête* psa i konia z roku 1857 (Nr. 99), na dwóch pierwszych obrazkach »Szkoły szlachcica«, na obu egzemplarzach »Polowania ze sokołem« (Nr. 47), na »Czyszczeniu zbroi« (Nr. 43), na »Odbiciu łupu Tatarom« (Nr. 33) i t. d., jak niemniej na bardzo licznych illustracyach, z których jedną już wspomniałem (Nr. 161). Ale to wszystko tylko przygrywka! Dopiero gdy trąbka zagra w puszczy litewskiej, wtedy to wypuści ten chłop litewski w wielkiej czapicy futrzanej — ten typ lub prototyp



164. STARY REZONER. DRZEWORYT. »MUSSESTUNDEN« 1860.



165. POLOWANIE NA LISA. DRZEWORYT. »ILLUSTRIERTE ZEITUNG« 1862.

wolnego chłopa słowiańskiego — swego kundla na wroga, a ten będzie się rwał na niego z zaciekłością, jako symbol spokojnej siły, rozjuszonej niesłychaną krzywdą. A gdy cień zmarłego chłopa-bohatera przez wrota do świetlicy się wśliźnie, wtedy on pierwszy go zwęszy, łeb zadrze do góry i warknie z lękiem na widok gościa z za grobu.

I inne zwierzęta interesowały artystę już za młodu. Istnieje n. p. w prywatnem zbiorze we Lwowie »Chłopak z małpą«, rysunek z lat młodzieńczych 1849—51, dany »na pamiątkę pani Ohanowiczowej«, w której domu — przy ulicy Krakowskiej — w tych latach mieszkał.

Gdyby zestawić wszystkie grottgerowskie wyjazdy na polowanie, jazdy *par-force* i inne podobne motywy, zebrałoby się prawie na cały »Rok myśliwca«. Tu z pewnością wszystkiego jeszcze nie znamy. Sceny z polowań należą do utworów najbardziej okolicznościowych. Liczne takie rysunki lub akwarele spoczywają zapewne jeszcze w tekach prywatnych. Z dawniejszych wystaw znany był tylko »Wyjazd na polowanie« z r. 1849 (por. str. 57—8 i Nr. 28). Wystawa ostatnia zapoznała nas z wielkiem polowaniem na »Kalendarzu na r. 1859«. O »dyplomie myśliwskim« dla ks. Schwarzenberga, o »kociołku

na zająca« dla hr. Denesa Szechenyiego, o dwóch większych kompozycyach myśliwskich dla Alberta Pappenheima podaje pierwszą wiadomość dopiero niniejsza praca. W zbiorach po ś. p. Jul. Kołaczkowskim we Lwowie znajduje się bardzo pociągająca, żywo, prawie pstro kolorowana akwarela z r. 1851 »Polowanie na lisa« interesująca także swą kompozycyą, biegnącą dyagonalnie w głąb obrazu. Artysta, podejmując ponownie ten temat w r. 1862, powraca też do dawnego schematu. W »Illustrierte Zeitung« z roku 1862 daje on bowiem mały cykl scen myśliwskich, ujętych w jedno »*tableau*«: »Sanie, czekające na myśliwych«, potem jako obraz drugi i główny (powtórzony także w tym samym roczniku »Mussestunden«) nader miłą kompozycyę: młodzieńca w konfederatce, o ostrym profilu i z nerwowo-energicznym ruchu ramienia, puszczającego charty na malutkiego lisika, który hen, daleko w głębi po śnieżnej płaszczyźnie zgrabniutko przebiera nóżkami — wreszcie mamy »Dojeżdżanie lisa konno z chartami« i »Wieczorny powrót do domu«; oprócz tej nader ujmującej seryi mamy tu jeszcze i ładnego lisa, przekradającego się przez parkan (Nr. 166). Swemi gibkiemi, zgrabnemi formami mógłby on stanowić pendant do wspomnianego »eksterminatora lisów«, pretendującego, jako wrzekomo najwcześniejsza znana dotychczas praca ręki Grottgera, do znaczenia relikwii.



166. LIS. DRZEWORYT Z »MUSSESTUNDEN« Z R. 1862.

Śnieg, sanie, charty, lisy, wilki — ileset razy przewędrowały one przez okna monachijskich »Kunsthändlerów«! Kilkanaście lat po Grottgerze pofarbowano jego lisa na wilka i tak powstały te liczne obrazy: »Eine gefährliche Fahrt« lub »Winterjagd in Polen« itd. itd., dyskredytujące trochę malarstwo polskie, na których ostatecznie zawsze szlachcic ubił wilka, a »Kunsthändler« — interes.

Pozostałyby jeszcze do omówienia dwa działy drzeworytów: tematy heroiczne, t. j. obrazy z powstania, i motywy rzewne o głębszym momencie psychologicznym i o dominującym pierwiastku kobiecym. Pierwsze omówię łącznie z cyklami, drugim poświęcę rozdział osobny.

* * *

Poznaliśmy ważne premisy techniczne przyszłej idealistycznej grafiki Artura Grottgera. Czas spytać się o premisy psychiczne! Muszą one przecież

być, skoro artysta zaraz w pierwszym obrazie »Warszawy« staje przed narodem nie tylko w pełnym rynsztunku środków technicznych, ale i duchowo zupełnie przygotowany. Mogłoby się zdawać, jakoby on już od dawna się sposobił do ostatnich zapasów o zdobycie ideału myśli narodowej zapomocą grafiki, jakoby nawet błysnęła mu kiedyś na sennych obłokach wizya dwóch krzyżujących się palm, palmy zwycięstwa i męczeństwa! Pytamy się nieraz sami siebie: Czy »Wojna«, ten cykl cyklów, nie drzemał już od dawna w jego duszy *in potentia*, czy nie istniał on w stanie preegzystencyi we wnętrzu artysty-wieszcza? Nim, mówiąc nader trafnemi słowy Stanisława Tarnowskiego (w pięknej rozprawie o Grottgerze) znalazło się dla sztuki jego w wypadkach politycznych »jajo Kolumba«, rozwiązywał on już niejeden problem artystyczny szczęśliwym pomysłem, ćwicząc się niejako — by podjąć powyższe porównanie — na pustych skorupkach.

Stając przed dziełami wielkiego twórcy, pytamy się najpierw o ich typ zasadniczy.

Ze wszelkich płodów pracy umysłowej jest dzieło artystyczne jako owoc twórczości wolnej ujawnieniem tajnych i podstawowych założeń twórczej psychy -- najwyższem i najdoskonalszem, najbardziej bezpośredniem. A ta bezpośredniość jej ujawnienia się drogą powstającego dzieła wzmaga się w miarę impulzywności twórczej, działającej, jak wiemy, u Artura Grottgera z niepohamowaną siłą.

Kontemplacya jego dzieł staje się zatem zarazem kontemplacyą jego duszy. Można więc z tych dzieł wyciągnąć zasadnicze pierwiastki jego psychy. Ale wysoka jego organizacya artystyczna i psychiczna wydaje mi się jeszcze wyższą i subtelniejszą od jego dzieł, twórca doskonalszym od tworu. Dzieła Grottgera mogą być tu i ówdzie przedmiotem pewnych wątpliwości estetycznych, usprawiedliwionych choćby tylko faktem, że najwyższe wśród nich powstają już między 24-ym a 30-ym rokiem życia, że ich twórca lat dojrzałej męskości nie dożył. Choćby z tego względu już nie byłoby więc, zdaniem mojem, wskazanem zestawiać je z najsławniejszemi i największemi dziełami sztuki, nawet — gdyby takie absolutne miary istniały i takie absolutne rezultaty były do osiągnęcia. Nie szukajmy zatem dla dzieł i cyklów Grottgera rodzeństwa lub antenatów pośród najpierwszych tworów XVI-go czy XVII-go wieku. Ale tem śmielej możemy postawić Grottgera jako d u c h a t w ó r c z e g o, j a k o o r g a n i z a c y ę p s y c h i c z n o - a r t y s t y c z n ą w rzędzie najświetniejszych i najbogatszych, jakiemi ludzkość w ostatnich stuleciach obdarzoną została. Jeśli mi wypadnie w ciągu tego rozumowania tu i ówdzie potrącić o nazwiska najwyższe, to przypominam raz jeszcze, że zestawiam nie utwory, ale twórców, nie wyniki, ale założenia.

Pierwszym i najwyższym objawem zewnętrznym wielkiego założenia twórczego — podnoszę raz jeszcze wyraźnie: poza kwestyą doskonałości formalnej — jest wyrazistość i odrębność typu, dar osobistego zupełnie ujęcia

zewnętrznych zjawisk, ujawnienia nieprzejrzanej ich wielorakości formułką skrajnie własną, coraz bardziej się upraszczającą, słowem: stworzenie poniekąd duchowego pra-typu. A będzie ten pra-typ tak rdzennie własnym, tak organicznie odrębnym, że się objawi w każdym fragmencie, w każdej drobinie. Wystarczy przecież usłyszeć n. p. jeden tylko akord lub ujrzeć choćby tylko mały odłam konturu, by, poznając, zawołać: »To Beethoven!« »To Michał Anioł!«

Wnikając coraz głębiej w istotę twórczości wielkich mistrzów, konstatujemy z rosnącem zdziwieniem, że oni obchodzą się bardzo nielicznymi tylko pra-motywami, ale że te pra-motywy są zato zupełnie odrębnymi i ich własnymi. Te pra-motywy bowiem to objawy pra-idei. Tem jednem słońcem oświecają oni cały wszechświat zjawisk. Tym jednym chwytem swego duchowego mechano-organizmu przetwarzają oni milionowe wrażenia na jednolitą duchową jedność. Niemasz kwasu tak gryzącego, mechanizmu tak misternego, któryby z równą szybkością i siłą rozkładał lub przetwarzał materyę, z jaką oni rozkładają i przetwarzają potęgą pra-motywów objawy fizyczne i psychiczne na dzieła i formy własne.

I opanowują całość i całość przetwarzają! Wytępią z natury wszystko, co w niej jest tylko charakterystycznem, zgniotą materyę, zniosą i zmiażdżą wszelką objektywną i przedmiotową różnicę typu narodowego, indywidualnego, a nawet płciowego. Ażeby to ostatnie słowo nie wywołało zbytniego zdziwienia, przypomnę tylko, że Michał Anioł nadaje swym kreacyom niewieścim, swym Sybillom, Nocom i Dniom typ męskiej organizacyi duchowej, męskiej siły, potęgi, a prawie i fizyonomii. Konstatujemy przecież pewne analogie i u Matejki, a to w jego postaciach i portretach kobiecych, co prawda w węższych granicach narodowego typu i historycznego heroizmu. A drugim przykładem — zapewne o wiele niższym — to typ androgyniczny u Sodomy, typ wyrastający z sztuki przepsychizowanej Leonarda, tego cudotwórcy, który zbadał i wykrył prawidła mechaniki świata fizycznego, by według nich stworzyć prawidła mechaniki świata duchowego i estetycznego,

A z momentem narodowym nie ma się rzecz inaczej. Co jest niemieckiego n. p. w muzyce Beethovena? Czy idealne fizyonomie Michała Anioła mają piętno typu włoskiego? Czy to, co jest uchwytnem w luministycznych wizytach Rembrandta, cofa się do tubylczego typu holenderskiego? Zaiste, nie! Od tego są Schubert i Weber, są Sebastiano i Tycyan lub Lotto, są Hals i Van der Helst. Oni to dają apoteozy typu narodowego, oni to stwarzają melodye, tony i linie o typie specyficznie swojskim i narodowym. Ale dzieła Beethovena, Michała Anioła, Rembrandta mają typ poza-narodowy, czy może lepiej powiedzieć: ponad-narodowy. A właśnie te dzieła są najwyższemi klejnotami skarbców narodowych. Co więcej! Te dzieła, to już duma nie tylko Holandyi, czy Włoch lub Niemiec, to już duma ludzkości!

Ale artyście dziewiętnastego wieku z góry zakreśloną została granica

węższa. Zwie się ona nacyonalizmem. Stworzenie typu poza-narodowego jest w warunkach dzisiejszych niemożliwością. O ile on się teraz zjawi, będzie raczej naśladownictwem. (Takiem naśladownictwem, i to specyalnie Michała Anioła, jest n. p. odnośny kierunek Burne Jonesa.) Ale ten nacyonalizm staje się od początku XIX wieku źródłem siły i zdrowia, s t w a r z a s z t u k ę j a k o n a r o d o w ą k o n i e c z n o ś ć

Zapewne! Do tych absolutów najostateczniejszych, wyłaniających się z psychy Michała Anioła lub Rembrandta, Grottger nie dotarł, tak samo, jak nie dotarł do nich żaden inny mistrz wieku naszego czy zeszłego. Jedyni, co może do nich na znaczny dystans się zbliżają, to chyba Boecklin i Rodin. A nie jest to ponoś przypadkiem, że pierwszy jest synem Szwajcaryi, żyjącej ideą jedności nie narodowej ale politycznej, a drugi Francuzem, synem kraju, dążącego do uniwersalizmu, a osiadającego zbyt często, co prawda, na mieliźnie internacyonalizmu.

Śledząc jednakże całą tę rzeszę zawiązków, rozsianych na przestworzu pierwszej, ale wówczas już przeszło dziesięcioletniej epoki twórczości Artura Grottgera, spostrzegamy dwa pierwiastki psychiczne, zaznaczające się coraz silniej. Podobne one do dwu pędów, co to w kilkuletnim zagajniku ponad inne, trzymające się jeszcze ziemi, nagle wyskoczą, by je po latach, wyrósłszy i rozrósłszy się, ocienić i przygłuszyć. Motywy te zaczną przyciągać i naginać ku sobie tematy, wybrane przez artystę, potem będą one wprost wybór ich warunkować, nęcić ku sobie jego myśl twórczą, będą się kondenzować w odpowiednich filiacyach motywów, krystalizować i ustalać i objawiać się w pewnych grupach ruchów, konturów i abstrakcyjnych linii.

Tymi pramotywami psychicznymi są dla dojrzewającej twórczości Grottgera heroizm i rzewność.

W miarę, jak jeden z obu tych pra-motywów przeważa nad drugim, nabiera twórczość Grottgera naprzemian typu męskiego, to znowu niewieściego.

Oba te pra-motywy powstają i rozwijają się od siebie niezależnie. Zbliżając i krzyżując się tu i ówdzie przelotnie tylko, rozwija się raczej każden z nich osobną filiacyą tematów i utworów.

Naszem zadaniem najbliższem będzie zatem nakreślenie linii rozwojowej dla obu motywów osobno, aż do zlania się ich czasowego w roku 1863-cim w »Polonii«.

Pierwszeństwo daję dziełom o m o t y w i e h e r o i c z n y m.

Nić przewodnią odnośnych dzieł, powstających w pięcioleciu 1857—1862, stanowi świadomy zamiar artysty stworzenia większej kompozycyi historycznej o motywie heroicznym, dającym apoteozę polskiego ducha i polskiego oręża. Charakterystycznem jest, że równolegle do całego rozwoju duchowego artysty moment ruchowy stopniowo się uspokaja, podczas gdy moment psychologiczny się pogłębia, idąc w kierunku indywidualizowania postaci bohatera lub idea-

listycznej apoteozy. Dojrzewa teraz w Grottgerze równie szybko tak człowiek, jak i artysta. Zaczynają w nim grać struny osobiste, zaczyna silniej bić tętno własnego i odrębnego życia umysłowego. Lgnie on, co prawda, i nadal sercem do przyjaciół swoich i kolegów, ale niepodobna, żeby nie czuł, jak bardzo nad nimi zaczyna górować i to nie tylko jako artysta, ale, co jeszcze ważniejsze, jako umysł i duch. I mimowoli przenoszą się te stosunki na motywy epiczne. Interes artysty przesuwa się powoli od masy na przodującą indywidualność, od wojska na wodza. Fanfary i pieśni bojowe zaczynają dźwięczeć nutą osobistą.

Rozwój pra-motywu heroicznego znaczy się całym szeregiem dzieł, względnie szkiców. Należą tu:

1) Szkic ołówkowy do »Odsieczy wiedeńskiej« 1856-7;
2) i 3) dwa obrazki olejne z Krzyżakami i Litwinami 1857;
4) »Modlitwa wodza» 1857;
5) Osiem olejnych szkiców portretowych, Barszczowice 1860;
6) »Modlitwa konfederatów«, obraz olejny 1860;
7) »Epizod z bitwy pod Malegnano 1859«, litografia kolorowana 1862;
8) Drzeworyty do »Historyi Austryi« Patuzziego, 1862;
9) »Galileusz« i pokrewne 1861-3.

Obok tych dzieł i w związku z niemi powstaje kilka prac pomniejszych.

Kompozycya, wymieniona na pierwszem miejscu, jest szkicem ołówkowym znacznych rozmiarów (24×63 cm.), rzuconym *alla prima* na dwie środkowe karty jakiegoś szkicownika, większego od innych, nam znanych (24×32). Te dwie karty, dziś cenna własność artysty malarza Michała Sozańskiego we Lwowie, to może jedyna pozostałość po owym »albumie bardzo pięknym«, który sobie wątły, chudy chłopczyna, ledwie przybywszy do Wiednia, za gorzkie »cztery floreny« sprawił. Mam wrażenie, jakoby artysta stworzył ten szkic z myślą użycia go do większego obrazu, chyba olejnego, o równie znacznych rozmiarach, jak je wykazują niektóre późniejsze obrazy olejne, n. p. »Zjazd pod Szwechatem« lub »Modlitwa konfederatów«, którym też swym formatem podłużnym odpowiada.

Konnica, cwałując ku prawej, uderza trzema zwartymi szeregami na piechotę, ledwie zaznaczoną w głębi prawej karty. Całe uszeregowanie świadczy o oku, opatrzonem już z ewolucyami kawaleryi: mamy przed sobą atak konnicy w trzech rzędach, ale artysta nie przedstawia ich w liniach równolegle skośnych, jak to czynił w utworach młodzieńczych, lecz w liniach zbieżnych ku głębi obrazu, tak, że one w przedłużeniu przecięłyby się w idealnym punkcie, leżącym jakie 10 cm. ponad obrazem, a na jego pionowej osi. Linie te stanowią więc niejako promienie koła, a wycinek jego obwodu zataczają kopyta koni, cwałujących na brzegu. Patrzymy się zatem na zbliżający się trzeci szereg nieco z przodu, szereg drugi — dla pokazania tamtego szeregu pchnięty znacznie w głąb obrazu — defiluje przed nami w profilu, z pierw-

szego zaś widzimy tylko plecy rycerzy i zady końskie. Przypominam, że Grottger bawił w jesieni 1856 u hr. Pappenheima w Trauersdorf na wielkich manewrach kawaleryi. Nie pomylę się chyba, dopatrując się w tym szkicu reminiscencyi z widzianych tam ewolucyi konnicy. Typ jeźdźców nie różni się wprawdzie zbytnio od odnośnych motywów na akwarelach lat wcześniejszych, a kolana i kopyta końskie znaczy artysta i tu jeszcze jajkowato-skośnemi kółkami. Ale panoramowy układ kompozycyi, bardzo misternie ułożonej, każe nam ten szkic odnieść dopiero do roku 1856—7.

Przeciwko wcześniejszemu datowaniu go przemawiają jeszcze dwa dalsze motywy; jednym jest odmienna konfiguracya terenu o liniach już nie przekątnych, ale poziomych, przerwanych w samym środku nizkim, płaskim pagorkiem z grupą powalonego jeźdzca i konia; drugim motywem jest zachowanie pewnej miary w przedstawieniu ataku. Zamiast rozszalałej furyi, zamiast koni, wyginających się w susach, jak szczupaki, i innych ekstrawagancyi młodzieńczych, widzimy tu wprawdzie rozmach i impet, ale wzorowane na rzeczywistości. Artysta, porzucając fantastyczną przesadzę lat poprzednich, zaczyna sobie zdobywać świat realny. Tym szkicem ołówkowym zamyka Grottger seryą kompozycyi o motywie m a s o w e g o ruchu, ataku lub szarży.

Ale jaki fakt historyczny mamy tu przedstawiony? Rynsztunki i zbroje wskazują na wiek XVII, a buńczuk turecki, dwukrotnie na brzegu karty naszkicowany, i wieża w głębi, podobna do wieży św. Szczepana, wreszcie orzeł, unoszący się nad konnicą, zwycięsko nacierającą, nie dozwalają wątpić, że to »O d s i e c z w i e d e ń s k a«. Grottger szkic ten zarzuci, ale poświęci on tym dniom chwały polskiego oręża swój przyszły obraz olejny, omówiony już powyżej »Zjazd pod Szwechatem«. Obraz ten przy całym swym typie rodzajowo-ceremonialnym będzie przecież znamiennym krokiem naprzód dla rozwoju sztuki Grottgera, przechodzącej teraz od przedstawienia masy do indywidualności. Tym szkicem zaś wkracza artysta w s f e r ę i d e a l i s t y c z n e g o h i s t o r y z m u. Tych kilka kresek, zaznaczających białego orła, mówi nam, że artysta, szkicując tę kompozycyę, myślał o obrazie, którego treścią już nie miała być tylko szarża zwycięskich hufców, ale apoteoza ich zwycięstwa.

W dalszych obrazach heroicznych Grottger o mało nie zawadził o temat, nieodłączny od chwały Matejki, o bitwę Grundwaldzką. Powstaje teraz bowiem kilka obrazów olejnych ze scenami wiekowych walk Litwy z Zakonem. I tak wspomina Kantecki (str. 98) o jednym, wystawionym w Krakowie w r. 1857: »L i t w i n i k o n n i i p i e s i p r z y g l ą d a j ą s i ę K r z y ż a k o m«, przedzielonym od nich tylko korytem Niemna, i na innym znowu z tegoż roku przedstawił młody artysta, jak mi opowiadał prof. L'Allemand r y c e r z y l i t e w s k i c h, którzy, przebywszy rzekę czy jezioro na czółnie, wdzierają się nocną porą przy świetle księżyca na wielki zamek z kościołem.

Do tej samej kategoryi małych obrazków rycerskich, choć chyba do innej



167. MODLITWA WODZA. WIEDEŃ 1857. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

epoki historycznej, należy i owa »Modlitwa wodza« czy »Pochód wojska«. Jest to mały, miniaturowo wykończony obrazek olejny (25×31 cm.) z mnóstwem drobniutkich figurek. Poznaliśmy go na ostatniej wystawie grottgerowskiej, której go użyczył obecny jego właściciel, hr. Zygmunt Pappenheim.

W mgławem świetle księżyca ciągnie na pierwszym planie wojsko częścią w zbroi, częścią w skórzanem tylko odzieniu, długim wyciągniętym szeregiem ku prawej. Tu okrąża ono pagórek, zasłaniający jego dalszy widok. Ale na tem wzgórzu o kształcie ściętego stożka wznosi się krzyż i do niego to zdążyli już przewódcy konni lub piesi. Przystanęli i cały szereg stanie za chwilę za nimi, zsiędzie z konia, dzidy złoży, zdejmie hełmy i przyklęknie, a wtedy zagrzmi hymn »Boga Rodzica«.

I tę kompozycyę artysta zarzuci, ale, przekroczywszy kilka wieków, wyratuje sam pomysł modlitwy przed bitwą.

Oto geneza pomysłu do »Modlitwy konfederatów« z roku 1860, do której przejdę za chwilę.

Obrazek Pappenheima zaś pochodzi niewątpliwie z r. 1857. W tym roku bowiem przesyła młody artysta przyjacielowi, a ojcu obecnego właściciela, wymiary dwu obrazów, wprawdzie już doń należących, ale pozostających jeszcze u artysty, a mianowicie »Czerkiesa« (olejnego) i »des kleinen Bildes«, podając te ostatnie na $9^3/_4$ i 12 cali, co odpowiada dokładnie wymiarom tego właśnie obrazka (25 cm. × 31 cm.).

Jeśli zważymy wspólność daty (1857) i głównych motywów i skombinujemy z tem fakt, że tamten obraz, choć, jak wiemy, już sprzedany Pappenheimowi, pozostał atoli czas jakiś w posiadaniu artysty, tak, że go mógł wystawić w Krakowie, to chyba nie odbiegniemy zbytnio od rzeczywistości, identyfikując dzieło wspomniane przez Kanteckiego z obrazkiem Pappenheima.

Treść jego nie musi się koniecznie odnosić do jakiegoś historycznego faktu, przeciwnie, może ona być wolnym wymysłem fantazyi artystycznej. Za tem przemawia i ta okoliczność, że artysta i w liście do Pappenheima nie daje mu specyalnego tytułu, mieniąc go ogólnikowo tylko »małym obrazkiem«.

Przechodząc z kolei do »Modlitwy konfederatów Barskich«, proszę czytelnika, by mi wybaczył, że tu dzielę się z nim wspomnieniem osobistem, dziś jeszcze, mimo minionej przeszło ćwierci wieku, tak żywo obecnem mej pamięci, jak zdarzenie jakieś z ubiegłych tygodni.

Chcę mu opowiedzieć, jak ten obraz niespodziewanie poznałem.

Było to we Wiedniu, w Heinrichshofie.

Huczała fala wieczornego przyjęcia, biła wonią kwiecia świeżego i destylowanego, czarem urody i młodości, niosła na łonie swem jakby tarczę księżyca, pieśń szumanowską, a rzucała pianką żartu i śmiechu, zdrowego, naiwnego wiedeńskiego humoru. Zaniosła mnie gdzieś do czwartego czy piątego saloniku. Pamiętam go, jak dziś — z jego blado-niebieskiemi meblami i lśniąco-białemi ścianami — i nie zapomnę go nigdy. Spojrzałem na ścianę naprzeciw okna. — Tam wisiała — »Modlitwa konfederatów Barskich!«

Ażem się wstrząsł!

Ten głos tutaj?

Chciałbym cię widzieć raczej w kapliczce ruin barskiego zamczyska, rysowanych przez Napoleona Ordę, lub gdzieś w tamtejszej okolicy, na plebanii jakiejś, schowanej za drewnianym kościołem, przysłoniętym lipami, której proboszcz, świeżo wyświęcony, służył w r. 1863 jako kapelan oddziału — lub we wielkim, dostatnim dworze, zaciągającym myszką i żywicą modrzewi, między zblakłemi i centkowanemi od wilgoci pastelowemi portretami dziadka dzisiejszego właściciela, w stroju konfederata, i babki, w białej sukni, z paskiem tuż pod piersią, z komiczną wstążką na wysokiej fryzurze i w białym, tureckim szalu, zarzuconym przez plecy, owym białym, kaszmirowym, tureckim szalu z oliwkową bordurą w malutkie czerwone kwiatki.

Już wolałbym, żebyś gdzieś niszczał w kraju i w ramie spaczonej i po-



ŚLEPY CYGAN

pstrzonej muchami, pokrywał się pleśnią, razem z nadziejami małodusznych, byle na ziemi ojczystej! Ale nie tu! Nie tu, wśród przepychów, nagromadzonych przez najpilniejsze mrówki, przez miliardowe cegły, co to, wypełznąwszy z olbrzymiego gliniska w poblizkim Winterbergu, każda niosąc z sobą ułameczek centa, złożyły u stóp p. barona Draschego *von Wartimberg*, liczne miliony, a, kładąc się naprzemian to główką, to wozówką, zbudowały na starych *Glacis* nowożytny Wiedeń. Patrzysz tu na mnie, smutnym i przenikliwym wzrokiem orła z poza prętów żelaznych niegodziwej klatki.

I jakeś tu się dostał, mój biedny obrazie, ty, co to miałeś mistrzowi i panu twemu dać możność spokojnej pracy i środków do utrzymania matki i rodzeństwa przez rok conajmniej? I co tu robisz?

Tu pierwszy lepszy obraz, niejeden sprzęt nawet przewyższy ciebie misternością techniki i wyrafinowanym wielkoświatowym szlifem. A to natomiast, w czem ty właśnie jesteś *hors concours* — cicha twa świętość i skromna szczytność, czciciela tutaj nie znajdzie! Tu może nawet się nie wie, że takie »rzeczy« są na świecie!

Żaden nieszczęśliwy »przypadek« ciebie tu nie zawiał, nie wyrwał cię twórcy twemu żaden Kunsthändler-lichwiarz, nie rzucił cię na targ za bezcen żaden »pierwszy właściciel«. Poszło o wiele-gorzej, bo drogą normalną, »porządną«, z punktu prawnego bez zarzutu, koleją trasowaną społecznego ładu: Zapłaciłeś czynsz zaległy!

Obraz zaczęty, a chyba i skończony w roku 1860 i, o ile pamiętam, tak datowany, wystawiony na krótko we Wiedniu, jedzie do Lwowa, bez odbycia po drodze stacyi w Krakowie, i tam wygląda kupca na darmo, jakeśmy widzieli, przez długie lata aż do stycznia r. 1864.

Artysta, będąc teraz w wielkiej potrzebie i spodziewając się łatwiej znaleźć go sam, sprowadza go napowrót do Wiednia. I to zawodzi. Obraz zostaje w pracowni, niby symbol zawiedzionych nadziei. Patrzy się nań jego twórca ciągle i jakby prawie z nim już nie chciał się rozstać. Przychodzi katastrofa z wiosny 1865, a z nią »likwidacya« całego mienia. Wtedy to właściciel Heinrichshofu — człek ludzki — i znawca sztuki, rozumiejący objektywnie wartość wewnętrzną tego obrazu, a ceniący szczerze — dziś jeszcze — sztukę Grottgera, bierze go z małą dopłatą w rachunku za zaległy czynsz. Musiała się skręcać i pękać wązka listwa skromnej ramy tego obrazu pod kurczem ściskającej ją dłoni artysty, gdy on powoli z piątego piętra schodził z nim pod ramieniem do apartamentów barona, by mu go wręczyć — może jeszcze z podziękowaniem!

A »dziękował« mu artysta wówczas częściej! Posiada przecież p. Drasche adres artystyczny, ofiarowany mu przez robotników jego fabryk, kopalń i cegielń, rysowany ręką Grottgera: dwaj robotnicy z kopalń, trzymając skrzyżowane dźagany, podnoszą czapki wysoko w górę. Nad ich głowami powiewa sztandar, a poniżej mieści się napis: »*Wien. An einem patriotischen Fest-*

tage gewidmet dem Herrn Heinrich Drasche«. Szkic do tego adresu znajdziemy na str. 1. większego z obu szkicowników Śniatynieckich, pochodzącego z roku 1864/5 (zawierającego między innymi także szkice do »Lituanii« i »Słowiańszczyzny«).

Ileż to tragicznych konfliktów wysnuł nowszy dramat niemiecki ze stosunków między frontem pałacu berlińskiego Kommerzienrata, miliardera od »czarnych dyamentów«, a oficyną — »*Hinterhausem*«. Są tragiczniejsze jeszcze, rozgrywające się między *belle étage*'ą a poddaszem z górnem światłem — n. p. w pałacu naprzeciw monumentalnej budowy Van der Nülla...

Oto historya »Modlitwy konfederatów«.

Wybaczy czytelnik, że wbrew regulaminowi egzercerki naukowej czyli t. zw. »metody«, poprzedziłem nią genezę wewnętrzną.

Najważniejszy dokument do genezy motywu zasadniczego, to jest do »Modlitwy przed bitwą« poznaliśmy już w »Modlitwie wodza«, obrazie, omówionym w ustępie poprzednim.

Co zaś do genezy samegoż dzieła, to będzie ona i tutaj zarazem najlepszą jego analizą, należącą się mu z punktu kompozycyi, techniki malarskiej i duchowego nastroju.

Tematy takie z wojen narodowych leżały wówczas niejako w powietrzu. Pan prof. Ludwik Kubala opowiadał mi, że w tym samym r. 1860 i w ścianach tej samej »majsterszuli« pracował Leopolski — obok Loefflera i »Grabca«, jeden z najbliższych przyjaciół Grottgera — nad obrazem, przedstawiającym dwu konfederatów konnych, z których jeden obejmuje ramieniem rannego towarzysza. Aż kusi, by wprowadzić w pewien związek przyczynowy tę kompozycyę »Leopolity« z pomysłem rysunkowym Grottgera w szkicowniku pana Wł. Fedorowicza. Co się stało z obrazem Leopolskiego? Prawdopodobnie pozostawił ten wysoce utalentowany artysta, ale niepoprawny kunktator, i to dzieło, na którem, jak głośno rozpowiadał, chciał »pokazać Niemcom, jak się rysuje, jak się szkicuje i maluje« — jak tyle innych — w stanie niedokończonym. Szkoda tem większa, bo miały w niem być niektóre partye wprost znakomite!

Możliwe, że w wyborze tematu z wojen konfederackich działały u Grottgera pewne reminiscencye z lat dziecinnych. Znał on niewątpliwie owych »Konfederatów« w cudackich nieco strojach, których »tatko« przed laty z górą trzydziestu olejnemi farbami »wysztyftował«.

W liście »staropolskim« z 25 grudnia 1859 Grottger »Modlitwy« w podanym tam szeregu prac zaczętych jeszcze nie wymienia, dowód więc, że praca nad tym obrazem, a prawdopodobnie i sam pomysł pochodzą co najwcześniej z początku r. 1860.

Do podania tak ścisłego terminu uprawnia mnie prócz tego jeszcze okoliczność następująca: W grudniu roku poprzedniego zmarł był w obłąkaniu Schumann grafiki, genialny poeta-rysownik Alfred Rethel (1816—1859).



168. MODLITWA KONFEDERATÓW BARSKICH PRZED BITWĄ POD LANCKORONĄ. WIEDEŃ 1860. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

Grono wielbicieli fantastycznej jego sztuki urządziło na wiosnę tegoż r. 1860 we Wiedniu wielką wystawę jego spuścizny, obejmującą kilka obrazów olejnych, liczne rysunki i komplet jego cyklów drzeworytniczych. Wystawę tę zwiedzano tłumnie. Postać tego genialnego artysty przemawiała jak najsilniej do fantazyi, zwłaszcza, gdy się świat dowiedział o jego tragicznej śmierci. Ze wzruszeniem oglądał też Wiedeń, tak łatwo tego rodzaju wrażeniom przystępny, te cykle, patrzał na nie, jak na nie patrzymy dziś jeszcze, z tą czcią, należną dziełu ludzkiemu, którem twórca nie spekuluje na nerwy widza, lecz je — życiem przypłaca. Jak musiał Grottger, który, jak mi to od jego przyjaciół wiadomem, wystawę tę kilkakrotnie zwiedził, wrażenia te chłonąć! Jak musiał nim wstrząsnąć widok ostatnich rysunków, niejako ostatnich pozdrowień, przesłanych nam z poza grobu ręką twórcy tak genialnego, wtedy już napół obłąkanego! Artyści zakroju Rethla ostaną się w historyi. Przebywamy dziś fazę drobnostkowego i małodusznego doktrynerstwa. Estetycy i krytycy, reprezentanci wrzekomego hypermodernizmu z daty wczorajszej lub przedwczorajszej nawet, zamiast głosić, jak sądzą i twierdzą, jedyną, prawdziwą, nieomylną i wolną sztukę, uprawiają w rzeczy samej tylko nieznośny dogmatyzm. Wielkie i ważne rzeczy nie stoją formułką. Prawie wszystkie te wyroki już kiedyś słyszeliśmy, tylko, jak mówi Małgorzata do Fausta,

»innemi trochę słowy«.

To minie — a Rethel wróci!

Głęboką skibę odrzucił jego rylec w fantazyi naszego mistrza.

Sześć lat później przesunie się przed wyobraźnią Grottgera, tworzącego »Wojnę«, raz jeszcze Rethla »Cykl o śmierci« i odbije się w jego kartonie, dziś zapomnianym już, zaginionym może lub drzemiącym gdzieś w ukryciu, a przedstawiającym dwa walczące ze sobą koronowane szkielety.

Płynie zatem ku Grottgerowi od dzieł Rethla potężna fala artystycznej suggestyi. To chyba nas dziwić nie może; przeciwnie, byłoby zagadką, gdyby było inaczej!

Poznał Grottger przecież w drzeworytach tego artysty, który krótkie chwile jasnowidzenia związków nadzmysłowych przepłacił jasnem widzeniem świata realnego, niejako poprzedników i idealnych sojuszników swych własnych idei, kiełkujących półświadomie w jego wnętrzu, a wrażliwa jego fantazya uległa chwilowo czarowi grafiki Rethla, chociaż ta, działając wyłącznie linią i bezcielesnym konturem, z punktu techniki od jego własnej grafiki zasadniczo się różniła. Kto wie, czy może wówczas już nie błysnęła Grottgerowi idea »zrobienia kiedyś, kiedyś« jakiegoś cyklu... rysunkowego. Wiemy dobrze, w jakiej chwili to »kiedyś« przyszło, i przyjść musiało. Zbliżała się już ta chwila teraz ku niemu wielkimi krokami!

Prócz tego przejął Grottger pewien ważny motyw bezpośrednio z jednego z dzieł swego duchowego krewniaka.

Nie należy wątpić: obraz Rethla »Modlitwa Szwajcarów przed bitwą pod Morgarten« lub drugi, podobny tematem i formą: »Modlitwa przed bitwą pod Sempach« (por. Max Schmidt w biografiach Knackfussa XXXII, str. 14) wykazuje z kompozycyą »Modlitwy konfederatów« daleko idące analogie: zszeregowanie rycerzy w przekątnej linii od lewej głębi ku prawemu przodowi z wysuniętą naprzód postacią klęczącego wodza i widok dalszych tłumów zbrojnych opodal — oto motywy, które przeszły z obrazu Rethla do dzieła Grottgera.

Mówi o tem już Kantecki. Mało obeznany ze sztuką, powtarza ten zasłużony biograf Grottgera zapewne tylko to, co usłyszał od znajomych zmarłego artysty, a ten, wiem to z pewnością, sam o tem nieraz mówił i jakoś nie bał się... tem otwartem przyznaniem się poniżyć czy to siebie, czy to ukochaną swą sztukę!

Jeszcze raz muszę dotknąć tutaj kwestyi stosunku Grottgera do innych mistrzów. Czynię to z niechęcią, bo wiem z góry, że nie uniknę może tu i ówdzie przeróżnych zarzutów, tak n. p. że podporządkowuję młodszego artystę starszemu, Grottgera Rethlowi, Polaka Niemcowi i t. d. i t. d. Na to dam odpowiedź krótką: Nie radbym widzieć tej książki w rękach ludzi, pozbawionych zmysłu estetycznego. Kto tych delikatnych procesów twórczości artystycznej różniczkować nie zdoła, komu nie jest danem rozróżnić wpływu, przekształcającego całą produkcyą jakiejś mało samoistnej indywidualności od chwilowej i przelotnej zawisłości (zachodzącej n. p. faktycznie w tym specyalnym przypadku) lub od elementarnej potęgi suggestyjnej, tej iskry, przeskakującej niezależnie od czasu i przestrzeni, od geniusza do geniusza, od tworu do tworu — temu podstawne warunki wszelkiego rozwoju artystycznego pozostaną na zawsze zagadką. Odebrana podnieta, to nie objaw stałej, mizernej zależności, ale światło wewnętrzne, rozpływające się nagle w duchowem wnętrzu twórcy, a zapalone iskrą geniuszu, jemu kongenialnego — to nieraz nawet zwrotny punkt w jego procesie rozwojowym ku nowej twórczości, ku wyższej wolności, ku szczytniejszej jeszcze samoistności!

Pomysł »Modlitwy konfederatów« zajmował Grottgera nader żywo. Dumał on nad tem dziełem, będąc na Węgrzech, a gdy stanął na ziemi polskiej, myśl o niem owładnęła go całkowicie. Było to w jesieni r. 1860-ego.

Wracając z Węgier w sierpniu, spędza on dwa miesiące w Galicyi, przeważnie w Barszczowicach, majątku hr. Lewickiego (obecnie hr. Siemińskiego), dzierżawionym wtedy — co bardzo charakterystyczne dla ówczesnych stosunków socyalnych — przez wiekowego już podówczas malarza Jana Maszkowskiego, dawnego swego nauczyciela (Nr. 173). Zastaje on tu całą rodzinę Maszkowskich, ojca, trzech synów, córkę i zięcia, p. Jakubowicza, znanego nam już z karykatur monachijskich. Tak mu tu dobrze w tych Barszczowicach, tak swojsko, tak domowo — miło! Pracuje dużo, zagląda czasem



169. PORTRET P. JAKUBOWICZA. BARSZCZOWICE 1860. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

do Lwowa, zwiedza Żółkiew, odwiedza okoliczne dwory i to przeważnie w towarzystwie hr. Stanisława Dzieduszyckiego z Gwoździca. W listach do matki pełno figlów i konceptów: »Tak mi się pisać nie chce, *że nie można*, ale jestem zdrów jak koń, chrypkę straciłem, a w nikim się jeszcze nie zakochałem«. (List z 11-go września 1860).

Nie dajmy się zbałamucić! Ta wesołość, to fala, migająca jasnym blaskiem słonecznej młodości, ale kryjąca głęboką toń. Powstają wówczas liczne portrety, olejno szkicowane, wszystkie malowane na tekturkach mniejszego formatu i opatrzone dokładnemi datami, jak gdyby ich twórca przeczuwał, że staną się kiedyś dokumentami ważnego procesu, duchowego zarazem i technicznego.

A te szkice — to nie studya zwyczajne, nie owoce spokojnej, pilnej, objektywnej obserwacyi malarskiej, to wykładniki jakiegoś głębokiego nastroju duszy. Głowy i tułowie podane naprzód, czoła chmurnie zmarszczone, oczy błagalnie wzniesione ku niebiosom lub tropiące z wytężeniem jakieś odległe przedmioty, lub wreszcie spuszczone w dół w głębokiej zadumie. Pan czy chłop, starzec czy młodzieniec, każdy z portretowanych jest przedstawiony w stanie psychicznego napięcia i naprężenia, każdy szkic, to urwany akord z jakiejś symfonii, snującej się we wnętrzu duszy twórcy. A tą symfonią jest właśnie »Modlitwa konfederatów«. Związek szkiców z tym obrazem jest zupełnie niewątpliwym: portret sędziwego Jana Maszkowskiego (u p. St. Sozańskiego w Kornalowicach), tu reprodukowany (Nr. 173), przedstawiający go jakby w ekstazie ze wzrokiem wzniesionym ku niebiosom, przenosi artysta żywcem do »Modlitwy«; poznajemy go łatwo w postaci starca, klęczącego w samym środku obrazu z karabelą w spuszczonej lewicy, odnajdujemy tam także portrety młodych Maszkowskich, Jakubowicza (ten ostatni tuż za chorągwią), okolicznych obywateli i t. d.; jest tam i autoportret (młodzieniec, klęczący na lewem kolanie na krańcu pierwszego szeregu). — A i p o r t r e t »s t a r e g o

Pragłowskiego w kontuszu i pasie«, który Grottger jak wiemy z listu do matki, wówczas wykonał, dałby się chyba w »Modlitwie« identyfikować. Oryginał, niestety, zaginął, a poszukiwania pasierba, mieszkającego w Przemyskiem, nie dały żadnego rezultatu. Fantazya artysty tak była wówczas przepełniona motywem modlącego się mężczyzny, że go nadawał najobojętniejszym portrecikom: nawet młodego służącego z sąsiednich Wróblewic przedstawił z oczyma wzniesionemi ku niebu na portreciku współczesnym, również olejnym na tekturce, znaczonym »A G 1860«, obecnie własności hr. Juliusza Tarnowskiego w Byszowie.

Nie znam drugiej grupy prac Grottgera równie jednolitej. Mogę liczbę tych obrazów, przechowanych, z wyjątkiem dwóch, w zbiorach Śniatynieckich, jeszcze o jedno dzieło, i to bardzo pokaźne, powiększyć. Jest nim obraz olejny (38 cm.×27 cm.), własność p. F. A. Bromovskyego, dyrektora-zastępcy Umělecko-Promyslového Museum w Pradze, nabyty przezeń przed dwoma laty na aukcyi. Techniką, materyałem, wymiarami, chmurnym i górnym nastrojem łączy się to nadobne dzieło jak najściślej z całą tą grupą i datuje się na pierwszy rzut oka. Zaiste, nie potrzebował artysta sygnować go »Barszczowice 15/10 1850« (myląc się w pośpiechu o lat 10). Przedstawił tu artysta na oliwkowem tle popiersie hożej dziewczyny wiejskiej, strojnej w dyadem z niezliczonych różyczek, stokrótek i zielonych listków; ciemno szafirowe wyłogi sukmany, haftowane brzegiem czerwoną włóczką, odcinają się silnie od popielatego sukna, na lśniąco białej koszuli zwisają trzy rzędy ciężkich korali. Z tą pogodną i barwną strojnością kontrastuje trochę dziwnie wyraz twarzy poważny, jakby zadumany, o wzroku utkwionym w jakiś punkt odległy, prototyp portretu z r. 1865 (Nr. 171).



170. CHŁOP RUSKI. BARSZCZOWICE 1860. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

Ale wróćmy znowu do portretów męskich! Dlaczego ubrał artysta swych przyjaciół w te konfederatki — dlaczego wlał w te twarze tyle psychicznej i fizycznej energii, tyle niepokoju, tyle zadumy, zapału i namiętności? Czy może coś przewiduje i przeczuwa? Czy może duch wieszczy szepce mu do ucha, że zbliża się już wielka chwila w dziejach narodu, że czas mu dwoić usiłowania, sposobić się do walki i broń doskonalić, by sprostać zadaniu i módz stać się wybrańcem, zwiastunem, tłómaczem, piewcą tej chwili po wszyst-



171. DZIEWCZYNA WIEJSKA. WRÓBLEWICE 1865. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

kie czasy? Czyż miałyby te mgławe przeczucia blizkiego wybuchu, nurtujące już wówczas w piersiach tylu i tylu, być obcemi jemu właśnie, wrażliwszemu od tysięcy innych, czytającemu Matce Polsce z oczu wszystkie jej myśli i przeczucia?

Z pewnością — nie! I właśnie ten moment przeczucia, przewidywania rzeczy wielkich, jakiegoś blizkiego niebezpieczeństwa, zbliżającej się grozy i burzy, czyni nam te szkice barszczowickie z jesieni r. 1860 tak interesującymi, tak cennymi, drogimi! Wszystkie przedstany ówczesnej duszy polskiej malują się na tych twarzach. Radbym prawie od tych uwag przejść bezpośrednio do »Warszawy« i możeby związek psychiczny na tem tylko zyskał, ale nie wolno mi poprzestać na kreśleniu jedynie linii, którą wznosi się malarz-poeta, z pominięciem drugiej, niższej co prawda, oznaczającej rozwój malarza-technika. Dopiero średnia obu równoległych lub wypadkowa zbieżnych da nam abstrakcyę całego artysty. A o tem właśnie u nas się zapomina, nawet w biografiach, kreślonych ręką, władającą równie znakomicie pendzlem, jak i piórem.

Artysta, jakby przeczuwając zbliżanie się chwili przełomowej, zdaje się przezornie i energicznie mobilizować i doskonalić swe środki techniczne i to zaraz w dwóch kierunkach, w kierunku plastyki zarazem i kolorytu. Zestawmy w myśli n. p. jego najlepszy portret olejny z epoki poprzedniej, portret monachijski p. Jakubowiczowej z późnej jesieni 1858, (który prawdopodobnie teraz miał przed oczyma, przeszedł on bowiem w posiadanie obecnego właściciela wprost od rodziny Maszkowskich) z portretem szkicowym jej męża, sygnowanym »Barszczowice 27/9, 1860« (Nr. 169). Tam sielanka, brak zupełny plastyki i akwarelowe kolorkowanie, tu nastrój tragiczny, potężna głowa, odskakująca od tła, jakby odrąbana dłutem od skały, i jakiś dziwnie głęboki,



MODLITWA WIECZORNA.

długo trzymany akord barw: — czarna barankowa czapka, miedziano-smagła cera, krucza broda i zielona kamizelka. W portrecie jego szwagra, Marcelego Maszkowskiego, odzywa się znowu akord jaśniejszy, a równie dziwny: czarny baranek, jasno-żółte denko konfederatki i białe piórko! A jakaś lśniąca, obca dotychczas palecie jego, białość szerokich, wyłożonych kołnierzy podnosi siłę świetlną tamtych barw ubrania, odcinając je efektownie od świeżej karnacyi twarzy, występujących znowu nader plastycznie z blado-oliwkowego tła. Przebywa zatem artysta teraz zupełne przeobrażenie widzenia barwnego.

W kalendarzu na r. 1859 wydobył był on ostatnie słowicze głosy z swej akwareli, ale z jej tonami jeszcze się nie rozstaje, lecz usiłuje je oddać barwami olejnemi, tak n. p. w »Sobieskim«, co już podniosłem. Oko jego zasmakowało w tych *delicatezzach,* ucho jego wsłuchało się w ich perełkowe *piana* i *pianissima.* Trudno mu przejść od razu do silnych walorów barwnych, do *forte,* tłumionego basowym pedałem.

Jest teraz jakby na rozdrożu. Jak to znamienne, że oba portrety koni, wykonane z końcem lipca w Albie u Pappenheima, takie cacko, jak portret klaczy skarogniadej, jeszcze w pełni rozkosznej jasnobarwności i drugi, portret klaczy Beffy, pierwszorzędne arcydzieło o barwach tak silnych, a ciemnych, powstają równocześnie, pierwszy 29-ego, drugi 30-ego lipca. (Data, podana w katalogu ostatniej wystawy P. 295 »Alba 30/9, 60« jest albo pomyłką druku lub — artysty, bo od połowy sierpnia bawił już w Galicyi).

Barwne druki obu tych obrazów, pierwszego w dziele p. Antoniego Potockiego, drugiego z niniejszej pracy powiedzą czytelnikowi więcej od opisów najbardziej szczegółowych.

Ten sam objaw dwu systemów barwnych powtarza się teraz w tych szkicach barszczowickich z siłą zdwojoną.

Początek, rozwój i koniec całego tego procesu możemy zatem dokładnie, prawie na dni oznaczyć: najwcześniejszą datą jest 23-ci sierpnia r. 1860, a najpóźniejszą 11-sty października tegoż roku.

I podobnie, jak na Węgrzech, występują i tutaj oba kierunki obok siebie równocześnie. Szkice portretowe, odcinające się akordami swych silnych barw od całej jego poprzedniej produkcyi, mieniają się z pracami, również olejnemi i na tekturkach, ale malowa-



172. PORTRET MARCELEGO MASZKOWSKIEGO BARSZCZOWICE 1860. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

nemi w zupełnej reminiscencyi delikatnych i jasnych akwarelowych odcieni. Oto odnośne dokumenty: portret »chłopa-arystokraty«, ubranego w kamizelkę barwy popielato-niebieskiej, przedziwnie delikatnej, i portreciki dwóch chłopaczków wiejskich o śnieżnej cerze i włosach jasności lnu, w białych koszulkach, związanych pod szyją włóczkami różowemi lub jasno-niebieskiemi, przypominającemi »delicye« barwnych wstążeczek na łabędzich szyjach piękności wiedeńskich w akwarelowych portrecikach, powyżej wspomnianych (Por. Nr. 170).

I co dziwniejsze! Teraz właśnie powstaje obraz olejny, co prawda tylko pobieżnie szkicowany, sumujący atoli w sobie wszystkie finezye Grottgerowskiej techniki akwarelowej. Jest nim portret młodzieńca w litym pasie, zarzuconym na głowę. Kogo mógłby też przedstawiać ten portret, cenna własność p. Wandy Młodnickiej, wystawiony pierwszy raz w r. 1906? Ze strony poważnej wyrażono zdanie, że portretowanym jest Stan. Tarnowski ze Śniatynki, czemu ten atoli przeczył i co rzeczywiście już z tego względu byłoby nieprawdopodobnem, iż on, urodzony w r. 1835, liczył wówczas lat 25, podczas gdy przedstawiony jest młodzieńcem co najwięcej 18-letnim. Technika i materyał, farby olejne na małej tekturze, łączą tę pracę ściśle z tymi szkicami barszczowickimi, a kompozycyą swoją, tym medalionowo ostrym profilem głowy, naprzód podanej, o bystro tropiącym wzroku, lekko zmarszczonem czole i pół-otwartych ustach przedstawia się on wprost jako *pendant* do portretu Marcelego Maszkowskiego. Co więcej, jest nawet podobieństwo w rysach! Czy nie będzie to może portret trzeciego syna p. Jana Maszkowskiego, Karola? Ale i tu wiek nie odpowiada. W każdym razie jest katalog ostatniej wystawy na zupełnie mylnej drodze, zaliczając tę pracę do rzędu dzieł, powstających w r. 1866, z któremi oprócz tej samej ręki — nic niema wspólnego, ani w materyale, ani w skali kolorytu i ani w formacie i pojęciu portretu.

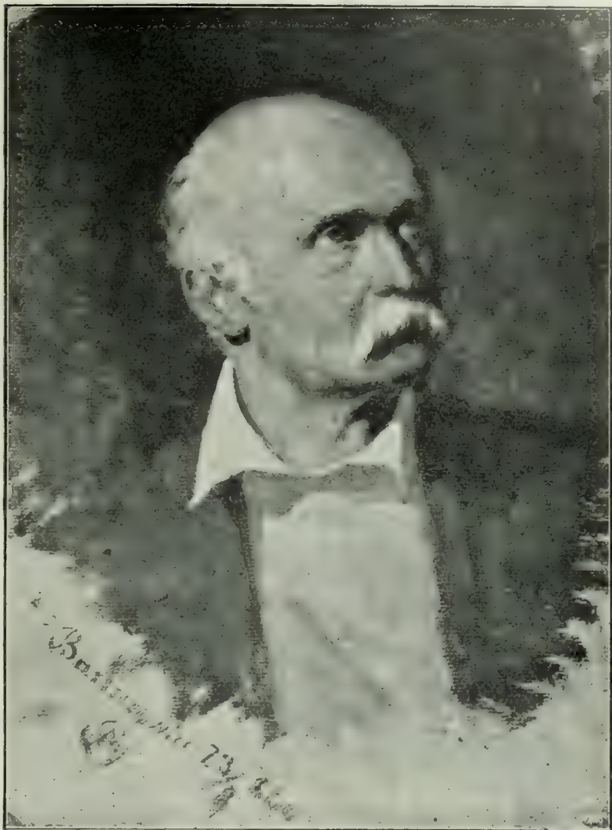
Jest w tym olejnym szkicu rzeczywiście cały *hortus deliciarum*, cały raj uciech akwarelowych. Artysta, żegnając się tutaj na zawsze z tą igraszką kolorów, nie może się dosyć napieścić widokiem i oddaniem srebrno-różowych i złotawo-niebieskich pasków tego litego pasa, który cierpliwemu przyjacielowi zarzucił na głowę.

Tym szkicem olejnym kończy Grottger seryę swych obrazków — akwarelowych. Czytelnik wybaczy mi ten paradoks, gdy się przekona o jego słuszności.

Odtąd bowiem datuje się nagły zanik akwareli. Tam, gdzie artysta na chwilę do barw wodnych powróci, w portreciku jakimś przygodnym, lub widoczku, podchwyconym pośpiesznie na spacerze lub wycieczce w góry, dokąd przecież całego aparatu malarstwa olejnego ze sobą nie dźwiga i nie włóczy, podda je teraz odwrotnie mimowolnie sile i ekspresyi barw olejnych, tak przedewszystkiem w dwu pracach, czasowo najbliższych, w portreciku niezamęż-

nej swej ciotki, panny Julii (Nr. 119, nie matki, jak chce katalog wystawy 1906), wykonanym we Lwowie około r. 1862, i w »Widoczku Wiednia« (Nr. 174), wziętym z ogrodu Belwederu lub ks. Schwarzenberga, którybym datował co najwcześniej na rok 1861.

Z późniejszych akwarel wymieniam dwukrotny widoczek ulubionej altanki w Dyniskach (z czerwca 1866), gdzie artysta tak lubiał dumać i tworzyć, i z tych samych tygodni widoki z Bubniszcza w Karpatach, szkicowane na kilkudniowej wycieczce, odbytej w towarzystwie ś. p. Stanisława Tarnowskiego i Bielskiego, wreszcie »Canal grande«, o którym obszernie mówi Alfred Szczepański w swym interesującym szkicu biograficznym (str. 31). Nie znam tej akwareli i nie znajduje się ona w zbiorach po ś. p. hr. Janoszu Palffym, gdzie ją odnaleźć miałem nadzieję. Wrzekomy obraz Grottgera, sygnowany »A G 1866«, w prywatnem posiadaniu w Warszawie, uważam za falsyfikat.



173. PORTRET JANA MASZKOWSKIEGO. BARSZCZOWICE 1860. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

Jedyną kompozycyą akwarelową po r. 1860, rodzącą się z fantazyi, jest owa piękna scena »Powstańcy przy ognisku w noc księżycową« którąbym odniósł do lat 1865/6 (O 136, Nr. 175).

Widzimy zatem, do jakiego stopnia przemiany techniki są warunkowane procesem duchowym. Kolorystyka »Konfederatów Barskich« uderza też w silne, energiczne, głębokie akordy: są nawet partye i pod tym względem wprost znakomite, n. p. grupa dokoła klęczącego wodza i głęboko syta zieleń sosen i świerków o kształtach tak wspaniałych.

Elegancyami powierzchownemi »Sobieskiego«, owemi smaczkami niuansów



174. WIDOK WIEDNIA. 1861/2. AKWARELA.

jego czapraka i kontusza chciał artysta widocznie podbić przed rokiem sędziów i publiczność. Tu zaś staje on już na wysokości wagi i powagi dzieła, płynącego mu z duszy, z wewnętrznej potrzeby. I, jakby się wstydził owych zalotnych konkurów o łaskawość jurorów, stara on się teraz nadać temu obrazowi typ dzieła poważnego i głębokiego, wznosząc je powolną i rozważną pracą na fundamentach psychicznych i technicznych, rzuconych w portretach barszczowickich.

Ale rzecz charakterystyczna! Kiedy tych portretów mamy szereg tak pokaźny, stanowiący grupę ściśle w sobie zamkniętą, grupę, do której co chwila nowy przyczynek się odnajduje, nie znalazło się i nie znajdzie chyba nigdy choćby najpobieżniejsze studyum do pojedynczych części ciała, do rąk i nóg, lub choćby tylko do draperyi, zbroi i t. d., odnoszące się do tego obrazu. Grottger, sumując w tych latach jeszcze cały interes artystyczny w samej fizyonomii, uważa resztę organizmu za dodatek, nie nadający się na tłumacza psychicznego nastroju, traktuje ją też poniekąd jako estetyczną *quantité négligeable.* Co prawda, rozporządzał artysta wówczas niezwykłym zasobem form kostyumowych, zbroi i t. d. Rok przedtem właśnie wyrysował był dla prof. Geigera i na jego prośbę — jak mi opowiadał prof. L'Allemand — przez jeden wieczór na dwu arkuszach kilkadziesiąt waryantów polskiego stroju



175. POWSTAŃCY PRZY OGNISKU. WIEDEŃ 1865. AKWARELA.

i rynsztunku. Ale w każdym razie nie da się zaprzeczyć, że w »Modlitwie« interes psychiczny góruje nad fizycznym i materyalnym. Mamy na tym obrazie przeszło 35 odrębnych fizyonomii, ale wszystkie są poddane jednemu nastrojowi, pełnemu siły i wewnętrznej prawdy.

W tym szeregu jego dzieł heroicznych motyw siły fizycznej ustawicznie się cofa, a nastrój psychiczny się wzmaga. Słowa »dziarskość« lub »werwa« można będzie teraz prawie-że wykreślić ze słowniczka potrzebnych nam określeń i przymiotników. Zamiast szalonej furyi ataku — skupienie ducha, zamiast szczęku i zgiełku — cicha modlitwa, szeptana w chmurną noc księżycową, lub chorał, wznoszący się majestatycznie o brzasku dnia z oparami nocnymi.

M o d l i t w a, jako czysta emanacya ducha i nastroju religijnego, to jeden z nader nielicznych nowych nabytków sztuki XIX. wieku, — wieki poprzednie znały tylko ekstazę lub adoracyą z ubocznym motywem portretowym.

Specyalnie dla ducha i sztuki Grottgera staje się modlitwa najwyższym i najczystszym stanem i objawem wyższego nastroju duchowego, najkrótszą i najprostszą drogą, łączącą człowieka z absolutem. Postać modląca się wydaje mu się najwyższą i najszczytniejszą, oczy zapatrzone w niebo — najświetniejszemi. Postacie Grottgera, pogrążone w modlitwie, gubią kontakt ze światem realnym, *ascendunt superius*, wznoszą się do nadziemskiej prawie doskonałości.

Czy wolno zapytać, jak to się stało, jak to stać się mogło, że Kościół nie chwycił Grottgera oburącz, że go nie odszukał dla siebie, że mu nie dał zamówień, w których artysta byłby się mógł rozwinąć w kierunku wspaniałej sztuki religijnej zarazem i narodowej, że Kościół, mając ciągłe i stałe zapotrzebowanie dzieł sztuki religijnej, zadawalniał się mizerotami i to jeszcze o wiele droższemi, biadając przytem ustawicznie na brak wiary u artystów?! Może już wówczas był ś. p. ks. Eustachy Skrochowski wołającym na puszczy w sprawie sztuki Grottgera, tak, jak nim był trzydzieści lat później już jako duchowny i zakonnik, gdy zabierał głos w sprawie sztuki jego duchowych spadkobierców. Może tych praktyk religijnych, tych pacierzy porannych i wieczornych, w dawnych dziennikach tak skrupulatnie notowanych, teraz było u naszego artysty mniej; one teraz się sumują w jedno głębokie uczucie religijne. Silne węzły łączą jego cykle z Bogiem, religią, postacią i funkcyą kapłana. Wypływem i objawem tej jego głębokiej religijności jest m o t y w m o d l i t w y nie schodzący już od r. 1857 z widowni jego sztuki. Po »Modlitwie Małgorzaty« przychodzi »Modlitwa wodza pod krzyżem przed bitwą«, następnie ta »Modlitwa Konfederatów«, a zaraz po niej cały szereg analogicznych motywów, czy to w kartonach kredkowych »Warszawy« i »Lituanii«, czy też w szybko rzuconych rysunkach ołówkowych do »Boru« w szkicowniku p. Fedorowicza. A jest także jeden obraz olejny, łagodny, kojący, zbożny, jak dzwonek wieczorny z odległego kościoła. Tym obrazem jest W i e c z o r n a m o d l i t w a



176. CHR. RUBEN. »AVE MARIA«.

rolnika (por. tablicę). Korzenie jego tkwią w tym r. 1860 i w szkicach barszczowickich, choć powstanie jego odniósłbym do lat 1864—5, łącząc je z »Borem« i innymi idealnymi szkicami z powstania. Tym szkicom i tej »Modlitwie rolnika« jest bowiem wspólny bardzo ważny i piękny motyw kompozycyjny. Ten wieśniak, stojący na krawędzi wzgórza, zapatrzony z założonemi do modlitwy rękami w niezmierzoną głąb obrazu, zasłoniętą wzgórzem przed okiem widza, a w szkicach wspomnianych ów chłop litewski, co to, również obrócony do widza plecami, z kołyszącego się szczytu świerku ogarnia okiem ogromny widnokrąg — tak samo widzowi niepokazany, toż to motywy kompozycyjne nader sobie krewne. Oba obrazy suggerują widzowi wrażenie ogromnej niezmierzonej przestrzeni, szerzącej się w głąb obrazu. Jak ciekawą, mistrzowską i godną bliższego zbadania jest i na tym punkcie sztuka Grottgera! Już Ruben podjął podobny motyw w »Sennerin« (Nr. 177).

Tym motywem konstrukcyjnym właśnie różni się Grottger i staje wyżej od podobnych, a nie mniej rzewnych kompozycyi Kotsisa, z któremi ten obraz ma tyle motywów psychicznych wspólnych, że nawet ze strony poważnej wyrażono wątpliwość, czy ten obraz Grottgera nie datowany, nie sygnowany, nie jest raczej dziełem Kotsisa.



177. CHR. RUBEN: GÓRALKA.

Sztuka Kotsisa nie zna atoli takich genialnych podniet fantazyi, stojąc o wiele bliżej spokojniejszej i mniej pomysłowej sztuki Rubena, z którego »Pozdrowieniem anielskiem« obie nasze »Wieczorne Modlitwy«, Grottgerowska i Kotsisowska (obie wystawione w r. 1894 A Nr. 1224 i 1288) do jednego koła sztuki nastrojowej należą.

Rubena »Ave Maria«, dawniej w monachijskiej »Nowej Pinakotece«, dziś w prywatnych apartamentach księcia regenta

Luitpolda, była ongi — rozpowszechniona litografią Hanfstaengla — jednem z najpopularniejszych dzieł Europy środkowej. Jest to »*Angelus*« szkoły wiedeńskiej. Po jeziorze alpejskiem płynęła łódka z wieśniakami i mnichem, wracającymi do wsi nadbrzeżnej. Nagle krzyżują się wiosła i ręce i pochylają się obnażone głowy, bo teraz już nie łódź płynie po fali, ale głos dzwonu, wołający metalicznymi dźwiękami na Anioł Pański (Nr. 176).

Obrazem nastrojowym, zbudowanym na motywie heroizmu, jest też i »Modlitwa Konfederatów«. To są dzieła, w które trzeba się wpatrzeć, może bardziej jeszcze — się wsłuchać. One falują rytmiką poezyi, są resonansem walorów melicznych.

Stając przed tym malowanym chorałem, powstającym już tuż, tuż przed »Warszawą«, a mogącym przy zmienionych kostyumach wejść w skład »Polonii«, nasuwa nam się z konieczności pojęcie i estetyczny moment melodramatycznego nastroju, o którym mówiłem powyżej, analizując wpływ teatru i muzyki na sztukę Grottgera (por. str. 98—100).

Dla duszy Grottgera, udzielającej swych skarbów przyjaciołom, żyjącej w ustawicznem pragnieniu idealnych stosunków przyjaznych, wspólnych myśli, wspólnych ideałów, musiała być praca nad tym obrazem, przedstawiającym cały szereg ludzi, złączonych wspólną myślą o Bogu i ojczyźnie, prawdziwą rozkoszą. Z podobnych impulsów, a dodam, i na identycznym prawie schemacie kompozycyjnym powstanie w pięć lat później pierwszy »Pochód na Sybir«.

Przed kilku laty widziałem w znanej wiedeńskiej księgarni Gilhofera i Ranschburga wśród dzieł, przeznaczonych do aukcyi, wspaniałą publikacyę in folio pt. »Heldenzüge aus dem Jahre 1859«. Stanowiła ona w swoim czasie jeden z najwyższych sukcesów c. k. drukarni nadwornej, przodującej wówczas w rozwoju reprodukcyi artystycznej, a to dzięki znakomitemu kierownictwu dyrektora Auera, który w swem czasopiśmie p. t. »Faust« dawał doskonały przegląd najróżniejszych swych prób i eksperymentów na polu reprodukcyi artystycznej. Publikacya ta, istny biały kruk, bo — co wprost nie do uwierzenia — nie posiada jej nawet wiedeńska c. k. biblioteka nadworna (!), obejmuje kilkanaście tablic barwnych litografij, apoteozujących epizodami *toutes les gloires* oręża austryackiego w kampanii włoskiej z roku 1859. Są tam prace znanego nam już profesora Ludwika Mayera i Zygmunta L'Allemanda, a więc tak nauczyciela, jak i kolegi Grottgera, obok kompozycyi mniej znanych artystów, jak Brunner, Reinhart, Noltsch i A. von Mály. Zaraz na drugiej tablicy wita nas wielka kompozycya Artura Grottgera, przewyższająca wszystkie inne nastrojem, pięknością linii i bogactwem motywów. Przedstawia ona epizod z bitwy pod Malegnano: »Porucznik Colny z pułku piechoty Rainera, sam ranny, ratuje życie swemu majorowi, hr. Welsersheimbowi, 20 maja 1859«.



NOC NA LAGUNACH

Dzieło to pojawiło się dopiero w r. 1862, a to pod protektoratem cesarzowej-wdowy Karoliny Augusty.

Potężną swą a silnie stylizującą strukturą linearną odpowiada też ta kompozycya zupełnie współczesnym drzeworytom historycznym Grottgera w publikacyi Patuzziego z tegoż roku, a w wyższym stopniu jeszcze drugiemu kartonowi »Polonii« (Kucie kos) z pierwszych miesięcy r. 1863.

Nie może ona zatem żadną miarą być wcześniejszą, mimo, że zamówienie na nią otrzymał artysta już w jesieni roku 1860. Jak wiemy z jego listu, pisanego do matki ze Lwowa 11 września 1860, wyszła inicyatywa »od poczciwego prof. Kupelwiesera«, przyjaciela Artura i jego rodziny. Nie był Grottger wprawdzie bezpośrednio jego uczniem i wątpię, by wogóle już wówczas trochę archaiczna sztuka tego zacnego »nazareńca«, rozwadniającego słabiutkim sentymentalizmem energiczne kreacye Führicha, mogła mu była bardziej przypaść do smaku. Ale — jak wiem z pewnego źródła — gościł on częściej, możliwem nawet, że przelotnie i pracował w *atelier* »pana korrektora Akademii«. Otóż Kupelwieser, spotkawszy p. Grottgerową, prosił ją, by nieobecnemu synowi tę pracę, akwarelę »Bitwy pod Malegnano«, przypomniała. Ale wezwanie matki nie odniosło bezpośrednio skutku; syn, mając wówczas właśnie myśl twórczą zupełnie zaprzątniętą kompozycyą pierwszego swego idealno-narodowego dzieła, jakiem jest »Modlitwa Konfederatów«, nie chciał zabijać sobie głowy wątpliwą estetyką ceratowych czaków, białych »waffenroków« i jarzm przysłowiowego »zwiniętego płaszcza«. Zabrał on się do tej pracy o wiele później, po roku dopiero; wykazują też wspaniałe drzewa w głębi, te potężne dęby lub jawory, harde i imponujące, dalszy i wyższy rozwój form od tych, jakie widzimy na borze sosnowym »Modlitwy konfederatów«. Kompozycyę tę, dotąd zupełnie nieznaną, uważam za rzecz wspaniałą. Jaki pewny ruch ręki i jaki polot, jaka błyskawiczna żywiołowa energia w tej wielkiej linii, strzelającej od końca lewej stopy, naprzód wysuniętej, przez pierś i prawe ramię, aż do samego końca ostrza szabli! Jak tu łopatka temu wyprężeniu gibko się poddaje, jak ta lewa ręka chwyta, jak prawa się pręży! Co to za cudny profil tej głowy o alabastrowo przejrzystej cerze i płowo-złotym włosie! Jak przyciąga młodzieniec ten, heroiczny zarazem i prawie jeszcze dziewiczy!

Dlaczego nie stworzył Grottger Joanny d'Arc?

Iluż rzeźbiarzy mógłby ten jeden »rysownik« wzbogacić! Nie wyobrażam sobie szczęśliwszego pomysłu dla plakiety lub płaskorzeźby na postumencie pomnika od tej grupy środkowej! Ale naturalnie nie mógłby taki pomnik odpowiadać estetyce — słupa reklamowego. A takie pomniki — mówią źli ludzie — tu i ówdzie się widuje.

Jaki wdzięczny akord barwny daje to czarne czako z zatkniętą zieloną gałązką dębową i biała rękawica na wyprężonej prawej pięści, na tle bladozielonej kępy drzew. A jaka łatwość w traktowaniu uniformu, z którym, co prawda, począwszy od drzeworytów z r. 1859 już się artysta zupełnie oswoił.

Zaprawdę, niejednemu z kolegów wiedeńskich Grottgera sprawiały chitony i togi większe trudności, niż jemu dławiący »halsztuk«, zapięty »waffenrok« i ceratowe czako z »bączkiem!« Zapewne! Sztuka, jaką widzimy na tej akwareli, jeszcze z pracowni mistrza wszystkich skrawków i drobiazgów ilustratorskich do reszty nie wymiotła. Jest jeszcze niejeden motyw zbędny; byłby się obraz obszedł i bez tego poległego, leżącego na wznak jakby w lazarecie, i bez tego żołnierza przełażącego przez mur, i bez licznych innych drobnostek.

Ale notujemy tu liczne rysy, pełne psychologicznej delikatności.

Oto przykład:

Ten Colny jest, jak widzimy, ranny w udo, tak, jak brat artysty, który — donosi o tem Grottger Pappenheimowi — dostał pchnięcie bagnetem przy szturmie pod Giudicollo, a przeleżawszy się w szpitalu w Medyolanie, od 27-ego lipca zamieszkał w Wiedniu przy rodzinie.

A czy który z naszych pół-Wereszczaginów odmówiłby sobie efektu czerwonej nitki krwi, spływającej po granatowem ubraniu? Sztuka Grottgera atoli unika wogóle widoku broczącej krwi, względnie omija go czy to jednobarwną techniką bronzowej sepii (jak w »Trzech dniach«), czy też czarnej kredki (jak n. p. w »Pierwszej ofierze« »Warszawy«).

Postać tego natchnionego wojownika podnosi artysta do jakiejś niezwykłej podniosłej monumentalności. Komponuje on tutaj — jak powiedziałem — raczej jako rzeźbiarz, rzucając w tej grupie środkowej niby szkic do pomnika lub monumentalnej płaskorzeźby. Czem zdobywa to wielkie wrażenie? Nie tylko genialną plastyką tej postaci heroicznej, ale jej izolacyą. Nie widzimy ani wymierzonego doń karabinu, ani wzniesionego przeciw niemu pałasza przeciwnika. Poco pokazywać tego nieprzyjaciela? On jest zbędnym zbędnym jak łucznik-tatarzyn, lub strzelec-szwed, który zadaje ranę śmiertelną polskiemu bohaterowi na środkowym obrazku »Trzech dni«, zbędnym, jak rosyjski sałdat, którego kula trafia w pierś »Pierwszej ofiary« (Nr. 226). Że ten natchniony młodzieniec życie swe gotów poświęcić i że je poświęci, wierzymy.

Poco nam widzieć to, w co wierzymy?

Co to za mistrz, co za głowa, co za serce, co taką fizyonomię i taką postać stworzy od ręki, od niechcenia, co więcej, prawie z niechęcią! »Cóż ja biedny z tą akwarelą pocznę«, żali się matce. »Muszę się chyba do niej zabrać«. Ale wiemy, że się wówczas do niej nie zabrał, lecz ją na blizko dwa lata odłożył. Bo temat nie płynął mu z wewnętrznej potrzeby. W tej wojnie z r. 1859 sympatye Grottgera były raczej po stronie przeciwnej. Idea wojen i ewentualnych zwycięstw Austryi na ziemi włoskiej nie zapalała go bynajmniej. W liście z 18 sierpnia 1859 wyznaje Pappenheimowi z otwartością, w równej mierze zaszczytną dla piszącego, jak zaszczytną jest wyrozumiałość, z jaką adresat wyznanie to przyjął: »Mój drogi hrabio! Gdybym nie miał pana i brata w armii, bardzo małobym się troszczył o te wypadki wojenne«. Ale i tu znowu okazuje się, jak silnym bodźcem twórczości czasem może być



178. EPIZOD Z BITWY POD MALEGNANO. WIEDEŃ 1861—2. KOLOROWANA LITOGRAFIA.

przymus. Jak zapory, stawiane prądowi elektrycznemu, siłę jego napięcia potęgują, tak wzmagała się energia twórcza artysty w ciągu walki z opornym i prawie niemiłym mu tematem. Zaczął tu więc działać silny popęd twórczy, kłuła go chętka opanowania opornego materyału. Im więcej było obojętności u Polaka i patryoty dla szaty historycznej danego tematu, tem więcej interesował artystę pierwiastek psychologiczny i kompozycyjny, tem silniej zaznaczał się w nim artysta tworzący — w tym wyjątkowym przypadku — z podniet wyłącznie estetycznych.

Niechęć do materyi zamieniła się u niego w rozmiłowanie się w formie, w rozwiązaniu problemu estetycznego i czysto posągowego, w tej kombinowanej czynności bohatera, który, odpierając atak nacierającego wroga, zasłania ciałem swem upadającego dowódcę. Problem to zaiste godny szkicu Leonarda! Stworzył Grottger tego »Colnego« w nastroju, znanym i zrozumiałym tylko naturom bardzo subtelnym i skomplikowanym, w nastroju, który w liście, pisanym do narzeczonej ze Śniatynki dnia 4 marca 1866, słowami pełnemi rzadkiej finezyi psychologicznej, nawiązując do kwestyi rysowania antyków, następująco określa:

»Proszę wymazać choćby siedemdziesiąt siedem razy i mazać póty, póki dobrze nie będzie.

»Ażeby potrafić przedmiot jakiś zupełnie oddać, ukochania tego wzoru nam potrzeba. T r z e b a d l a p r z e d m i o t u, k t ó r y s i ę c h c e u k o c h a ć, c i e r p i e n i e s o b i e z a d a ć«. A widocznie pod świeżem wrażeniem czytywanych w tym czasie »Psalmów« i »Przedświtu«, dodaje: »A jak serdecznie miłujemy i uwielbiamy to, dla czego niejedno się przebolało i przepłakało! Podam tu n. p. miłość do kraju i ojczystej ziemi naszej.

»A b y p o k o c h a ć i b r z y d k i e g o H o m e r a a l b o s a t y r a, a l b o K a r a k a l l ę r ó w n i e t a k, j a k m e d y c e j s k ą V e n u s, Adonisa lub Apolina, trzeba im p o ś w i ę c i ć s i e b i e i c i e r p i e ć d l a n i c h m i m o n a j w i ę k s z e j o d r a z y«. Od tych słów pada dziwnie łagodne i kojące światło na całą jego sztukę. Wszystka ona poczętą jest w miłości. Tylko k o c h a j ą c a r ę k a zdoła nadać taki porywający urok bohaterowi heroicznego epizodu z pod Malegnano!

Postać bohatera tej zapomnianej, a raczej nieznanej prawie zupełnie litografji jest zdobyczą prawdziwą. Znać na niej, że twórca jej robił poprzednio długie i mozolnie studya anatomicznie, że nie poszły na marne te długie godziny, przesiedziane co dzień razem z »Leopolitą« i »Grabcem« przy wielkiej lampie wiszącej nad rysowaniem żywego modelu! Tak przebił się on przez teoryę do wielkiej swobody.

Odtąd możemy mówić już o p e w n y m, s t a ł y m t y p i e G r o t t g e r o w s k i e g o b o h a t e r a. Jego ciało smukłe, lekkie, gibkie objawia się ruchami szybkimi, sprężystymi, pełnymi młodzieńczej energii. Wnet pokaże nam je artysta obnażone w całej piękności greckiej na karcie tytułowej »Polonii«.

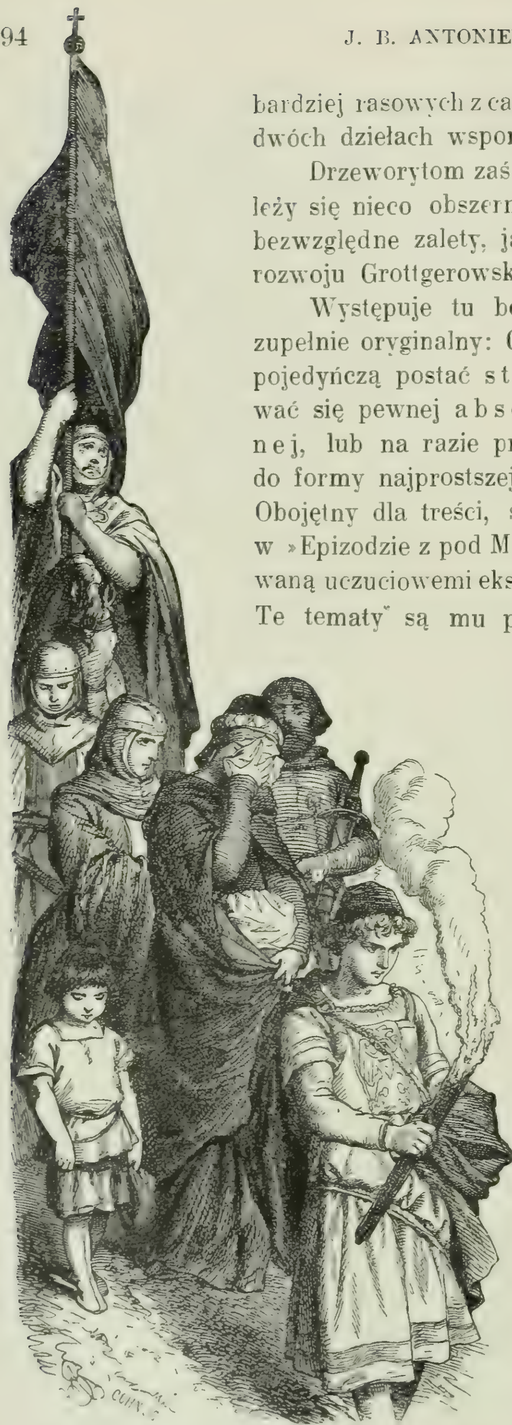
Pozostaje jeszcze do omówienia w tej filiacyi motywów heroicznych, szereg drzeworytów, bardzo ważnych z punktu kompozycyjnego, ważnych podwójnie, z tego względu, iż, powstając w tych samych miesiącach, co druga redakcya »Warszawy«, dają pojęcie o estetycznych problematach, interesujących artystę w pracy nad tym cyklem, dotychczas nam nieznanym. Mówię tu o drzeworytach Grottgera, zdobiących popularne dzieło Aleksandra Patuzziego *Geschichte Österreichs.* Wyszło ono we Wiedniu, nakładem A. Venedikta w zakładzie drzeworytniczym Cohna, bez daty, ale prawdopodobnie z końcem r. 1862. Na ostatniej stronicy bowiem są jeszcze omówione ważniejsze wypadki polityczne z pierwszej połowy tego roku. Zważywszy, że druk tego obszernego dzieła musiał się ciągnąć przez kilka miesięcy i że illustracye Grottgera odnoszą się przeważnie do początkowych ustępów, musimy powstanie ich odnieść do pierwszych miesięcy 1862-go. Karta tytułowa wymienia jako głównych illustratorów obok Grottgera: C. Geigera, A. Greila, znanego rysownika V. Katzlera, którego ołówek często się zbliża do tworów Grottgerowskich, F. Kollarza i E. Swobodę — a zatem prawie samych uczniów Rubena, tak starszych, jak i młodszych, kolegujących obecnie w »majsterszuli« z naszym artystą. Prócz wymienionych spotykam jeszcze nazwisko Leutemanna, biegłego illustratora »Mussestunden« i „Gartenlaube". Na pięciu illustracyach widnieje monogram »A. G,«. Oto ich tematy, opracowane już częściowo przez P. J. N. Geigera w »Historische Memorabilien« z r. 1846: Alboin zmusza królowę wdowę do picia z czaszki męża — Ks. Ernest Śmiały na katafalku (I. 29. Nr. 180) Pogrzeb Leopolda Wielkiego (I. 81 Nr. 179) Cesarz Henryk IV. błaga margr. Leopolda, by mu został wiernym i nie łączył się z wrogim mu synem, wreszcie założenie uniwersytetu pragskiego, kompozycya słaba, której mimo pięknego gestu lewicy królewskiej, podającej pergamin, nie śmiałbym bez monogramu przypisać Grottgerowi.

Są tu natomiast inne utwory, niesygnowane, w których, zdaniem mojem, ręki Grottgera niepoznać nie można; i tak zaraz na początku (I. 21.), żywa bardzo scena myśliwska: rozjuszony niedźwiedź rzuca się na cesarza Ottona I-ego. Wspaniała formacya łba końskiego i siła wzroku cesarza, zdająca się magnetyzować rozjuszonego zwierza, zdradzają rękę naszego artysty. Drugim utworem (I. 48) — to podróż margr. Leopolda (1073—1136) i jego pobożnej małżonki Agnieszki przez Kahlenberg do Wiednia. Jesteśmy tutaj świadkami ciekawego przykładu kojarzenia się wyobrażeń. Temat ten nasuwa bowiem artyście na pamięć własną akwarelę z r. 1856: »Podróż na Kahlenberg«. Wprowadza on tu konia i poganiacza w identycznym układzie, ale w przeciwnym kierunku; są inne jeszcze reminscencye: czaprak konia ten sam, co pod Sobieskim, a baldachim ten znamy także już z illustracyi w »Mussestunden« (Nr. 157). Konna postać pobożnej a urodnej margrabiny w długim płaszczu i szerokich rękawach jest bardzo udatną, a wierzchowiec jej jednym z naj-

bardziej rasowych z całej stadniny Grottgerowskiej. O tych dwóch dziełach wspominam tylko nawiasowo.

Drzeworytom zaś o temacie rycersko-heroicznym należy się nieco obszerniejsza analiza, tak z uwagi na ich bezwzględne zalety, jak i na ich znaczenie dla dalszego rozwoju Grottgerowskiej formy kompozycyjnej.

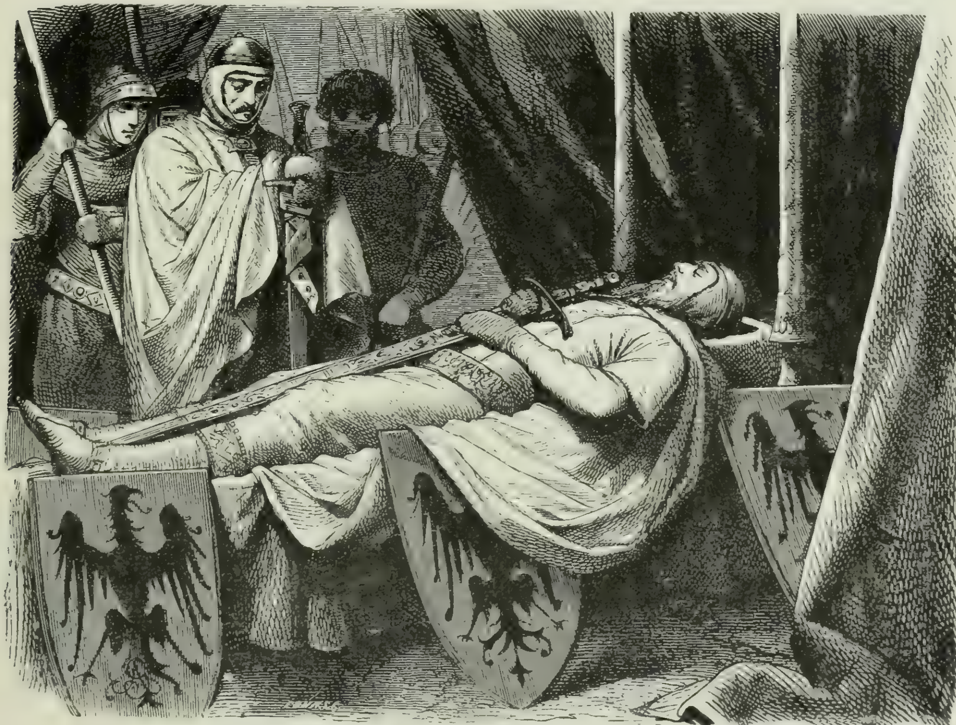
Występuje tu bowiem nowy czynnik i to już zupełnie oryginalny: Grottger zaczyna coraz świadomiej pojedyńczą postać stylizować, a dla grupy doszukiwać się pewnej absolutnej konstrukcyi linijnej, lub na razie przynajmniej redukować dane sceny do formy najprostszej, ujawniającej się w kilku liniach. Obojętny dla treści, skupia artysta tutaj, podobnie, jak w »Epizodzie z pod Malegnano« całą uwagę, nieabsorbowaną uczuciowemi ekspansyami, na kompozycyę formalną. Te tematy są mu pożądanym materyałem dla eksperymentów artystycznych. Mają one dla niego podobne znaczenie, jak etiudy dla kompozytora. Daje też w nich rozwiązanie licznych problemów, nie psychicznych wprawdzie, ale formalnych. Są te drzeworyty zatem dla dalszego rozwoju jego techniki kompozycyjnej wprost niezbędne.



179. POGRZEB LEOPOLDA WIELKIEGO. DRZEWORYT Z PUTAZZIEGO »HISTORYI AUSTRYI«. (FRAGMENT).

Rzecz jasna, że takie eksperymenty muszą się odbywać na kreacyach małego formatu. Przeprowadzenie tak skrajnej konstrukcyi, jaką na tych drzeworytach widzimy, byłaby w obrazie o postaciach wielkości naturalnej estetycznym absurdem. Tylko w małym modelu ujawnia się z całą jasnością szkielet gotyckiego kościoła z całym swym systemem ostrołuków, żeber i przypór. Na pogrzebie Leopolda Wielkiego interesuje artystę problem konstruowania wielkiej grupy w kształcie piramidy, której szczyt pada na sam wierzchołek drzewca

chorągwi. Na scenie turniejowej i na katafalku Ernesta Śmiałego widzimy artystę, redukującego kompozycyę do kilku linii głównych. Dominują tutaj linie poziome balustrady, dzidy względnie katafalku, a tembardziej wpadają w oko motywy pionowe wyprostowanych postaci, mieczów, chorągwi i gromnic przy katafalku. W »Warszawie« praktyka kompozycyjna jest jeszcze nieco chwiejna, artysta zdaje się dopiero szukać właściwej drogi. Rzut oka na cykl najbliższy, t. j. na »Polonię«, przekona nas, że nie potrzebował żałować współpracownictwa w tem dziele popularnem.



180. KSIĄŻĘ ERNEST ŚMIAŁY NA KATAFALKU.
DRZEWORYT Z PATUZZIEGO »HISTORYI AUSTRYI«.

A przytem nie zbywa tym kompozycyom na wielkiej powadze i wyższym nastroju. Scena turniejowa, co prawda, sama przez się nie tłómaczy się całkowicie, dopiero z tekstu dowiadujemy się jej właściwej treści: margr. Leopold, zaproszony na turniej przez biskupa wircburskiego, umiera, ugodzony strzałą, przeznaczoną przez skrytobójcę jego bratankowi.

Jest to zatem illustracya w znaczeniu ścisłem. Ale czy należy rzeczywiście odmawiać takim dziełom wszelkiej wyższej racyi estetycznej, jak to nakazuje nowożytna estetyka, skoro one same przez się przedstawiają głębszy psycho-

logiczny interes? Czy rzeczywiście jest koniecznem i niezbędnem, żeby dzieło sztuki, »tłomaczyło się samo przez się«? Czy artysta nie spełnił już w znacznej części swego zadania, uchwyciwszy sam moment psychologiczny pewnego zdarzenia? Liczne dzieła sztuki, i to najprzedniejsze, nie tłómaczą się same przez się, lecz apelują milcząco do naszej znajomości tematu. Estetyka, zawsze tak nieuprzejma dla dzieł XIX w., operowała do niedawna formułkę »tematów ogólnoludzkich«. To są pojęcia nader zmienne, względne i elastyczne, stosownie do rasy, narodowości i wieku, do których dotyczące dzieło przynależy. Nasze pojęcia w tym punkcie zmieniły się z gruntu. Ta estetyka zapomina, że, idąc tą drogą, musiałoby się odmówić racyi estetycznej, n. p. bardzo pokaźnej liczbie najnadobniejszych dzieł wczesnego renesansu, będących faktycznie tylko illustracyą tekstów, dziś nam po części albo już nieznanych, lub leżących poza widnokręgiem naszego obecnego oczytania. A co powiedziałby np. Japończyk dawniejszej daty na nasze obrazy religijne, a co my mówimy o historycznych heroicznych drzeworytach japońskich? Wyznając takie zasady, musielibyśmy sobie nawzajem odmawiać estetycznej racyi kreacyom jaknajściślej związanym z całą kulturą naszą, chrześcijańską, względnie z ich kulturą japońską.



181. ŚMIERĆ MARGR. LEOPOLDA.
DRZEWORYT Z »HISTORYI AUSTRYI« PUTAZZIEGO.

Najwyżej z tych wszystkich kompozycyi stawiam H e n r y k a IV. u s t ó p L e o p o l d a. Główny motyw — to tylko powtórzenie lewego obrazku na rysunku do »Godności Kobiet« Szyllera z r. 1857, o czem już wspomniałem; ale tam znalazł artysta dopiero sytuacyę psychiczną, tu daje k o n s t r u k c y ę, i to rzeczywiście znakomitą. W tym kwartecie jest jakaś imponująca jasność i przejrzystość konstrukcyi, a rzadka dostojność w charakterystyce. Towarzysz w zbroi

i hełmie, wtórujący tak wymownie prośbom cesarza, jest kreacyą doskonałą, a towarzysz margrabiego, ten pyszny, dumny i wytworny dworzanin, pełen *grandezzy*, z tułowiem lekko w tył przegiętym, jest jedną z najszczęśliwszych kreacyi charakterystycznych w całem *oeuvre* naszego artysty. Nie da się zaprzeczyć: te kompozycye są pojęte rzeczywiście w wielkim stylu. Przytem umie artysta nieraz wydobywać bardzo silne efekty świetlne. Wielka jasność rozpływająca się po pięknej postaci księcia-bohatera, leżącego na marach, użycza jej magicznego prawie uroku.



182. HENRYK VI. U STÓP MARGR. LEOPOLDA.
FRAGMENT DRZEWORYTU Z PATUZZIEGO »HISTORYI AUSTRYI«. WIEDEŃ 1862.

Tę samą wielkolinijną energię widziwy także na »Austryi (czy Germanii) w r. 1862«. Oparta na wielkiej tarczy, wyciąga ona ramię nad dwojgiem chłopiąt, tulących się do siebie. Patrzymy się dziś na tę kompozycyę jako na baśń z zamierzchłej przeszłości. Bo te chłopaki, płowy jeden a czarnowłosy drugi — naturalnie! —, to — wątpić niepodobna — księstwa Szlezwig i Holsztyn. Nie znam oryginału, ale sądząc z tego, że Austrya na stojącej tarczy opiera się prawicą i główny giest wykonuje lewicą, wnoszę, że obrazek jest wzięty z oryginału kredkowego, służącego jako wzór do reprodukcyi w kierunku odwrotnym.

Nakoniec muszę dotknąć tu jednej ważnej kwestyi. Szczupłość miejsca nie pozwala mi przedstawić jej z taką gruntownością, na jaką ona niewątpliwie zasługuje. Mam tu na myśli stosunek wzajemny twórczości Artura Grottgera i Jana Matejki. Że się znali i stykali już w Krakowie w latach 1852—4, że tam dzieła swe wzajemnie oglądali i sądzili, podniosłem już wyżej. Teraz spotkali się znowu we Wiedniu, pracowali razem, przy sztaludze w »majsterszuli« Rubena. A nieraz musiała uprzejma, gibka i delikatna natura Grottgera zażegnywać nieporozumienia, wywołane szorstkością Matejki, łagodzić scysye, wybuchające dość często między Rubenem a młodym przybyszem z Krakowa, który, jak Faust, »właściwej drogi zawsze sobie świadom« i dążąc z uporem genialnego instynktu do celów, jemu samemu dopiero półświadomych, opierał się lirycznemu kwietyzmowi Rubena.



183. AUSTRYA W R. 1862. WIEDEŃ, 1864.

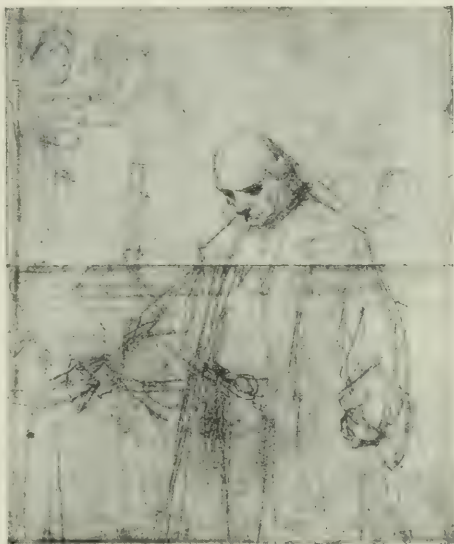
Matejko, charakter oporny i samoistny aż do skrajności, był wogóle mało przystępnym dla obcych wpływów, tem mniej więc, zdawałoby się, dla syrenich głosów sztuki Grottgerowskiej. A przecież jest jeden obraz, który stworzył Grottger w duszy Matejki, a tym jest »Polonia w kajdanach« czyli »Rok 1863«, obraz olejny w krakowskiej galeryi książąt Czartoryskich. A Grottger, odwrotnie, podatny i, jak Rafael obcym wpływom łatwo podlegający, stapiając je w oka mgnieniu razem z własnym cennym kruszcem i podnosząc przez to jego wartość, nie mógł być nieczułym na potęgę form polskiego Michała Anioła.

Jeśli mnie wszystko nie myli, zaznacza się ten wpływ chyba po raz pierwszy w tych drzeworytach do dzieła Patuzziego. Jest dla mego oka coś stanowczo Matejkowskiego w dosadnie heroizującej charakterystyce tych rakuskich książąt, jest jakiś granit woli w tych postaciach, wrytych w ziemię jak pale, jakaś — sztuce Grottgera obca dotychczas — harmonia jakby »prestabilowana« między organizmem żywym, a jego rynsztunkiem, między żywem ciałem a pancerzem, szynami, hełmem i tarczą. Ale wpływ na tem się nie ogranicza. Widzę go w nader ciekawym »Galileuszu«, całostronnicowym drzeworycie w Mussenstunden z r. 1862 (str. 162), tak bardzo odbiegającym od pierwotnego szkicu (Nr. 184). Nie dziwilibyśmy się, odnajdując na nim n. p. zamiast delikatnych pociągnięć liter A G, ostre, jakby sztancą wyrznięte J M, ten monogram o kształtach tak wielkich, tak monumentalnych, iż wydaje nam się

się niejako malutką redukcyą kolosalnych liter kutych dłutem w skale, kryjącej tajemniczy grobowiec legendowego bohatera.

Dla typu tego Galileusza nie znajdziemy w całej spuściźnie Grottgera ani przedstanów, ani kontynuacyi. Ale mogę go sobie dobrze wyobrazić w filiacyi fizyonomii i motywów psychicznych Matejkowskich, gdzieś pośrodku między Sędziwojem a Zygmuntem z »Unii«.

Ale sam motyw apoteozy tej wiary w siebie, wiary w wyższość i posłannictwo swego ducha, personifikowane w Galileuszu i żyjące w jego przysłowiowem »*Eppur si muove*« płynie z własnej inwencyi Grottgera. Utwór ten łączy się myślą przewodnią w jedną małą grupę z innym pomysłem, po którym nam pozostał szkic olejny mały i artystycznie mało ważny, — z »Pojmaniem Michała Anioła«.



184. GALILEUSZ. WIEDEŃ, 1864. SZKIC OŁÓWKOWY.

Myśl przewodnia obu tych dzieł, to apoteoza heroizmu idei i bolu, złożonego w ofierze na rzecz jej zwycięstwa.

To dwa akordy urwane, akordy z jakiejś »heroiki«, tłumionej w głębi duszy twórcy. Kto wie, czy, gdyby nie tragedya narodowa, mówiąc trywialnie, gdyby nie ta koszula, bliższa ciała od sukni, ale koszula krwiawiąca, raniąca koszula Nessusa, kto wie, czy już wtedy myśl twórcza Grottgera nie byłaby strzeliła w sfery idei uniwersalnej.

A jeżeli przyjdzie kiedyś twórca tej myśli w narodzie naszym, upragniony, wyczekiwany a taki konieczny, twórca, do przyjęcia którego naród obecnie już dojrzewa i duchowo się sposobi, kto wie, czy tego drzeworytu w wiedeńskiem pisemku illustrowanem i biednego, niepokaźnego szkicu olejnego nie otoczymy czcią, należną relikwii, poznając ze zdumieniem, że w nich drzemią pierwsze zarodki tej idei, a w »Wojnie« jej podwaliny!

Temi uwagami kończę przegląd dzieł heroicznych lub motywem głównym do nich zbliżonych.

Jak widzimy, tworzą one wszystkie pewien łańcuch, łączący je zarazem z wielką produkcyą »cyklów«. »Odsiecz wiedeńska« stwarza motyw apoteozy, »Modlitwa wodza« jest przedstanem »Modlitwy konfederatów«, ta znowu tamowaną swą i hamowaną energią, jakoteż melodramatycznością swego nastroju przygotowuje i zapowiada »Warszawę«; a potem dwie wielkie inowacye: w »Epizodzie z pod Malegnano« wielka linia posągowej kompozycyi, w drzewo-

rytach z historyi Austryi grupa o skrajnej stylizacyi linii — dwa warunki niezbędne dla zrozumienia estetyki »Polonii«.

* *
*

Czas teraz przejść do drugiej filiacyi, do tematów z motywem rzewności i przewagą żywiołu niewieściego.

Utwory Grottgera o przewodnim motywie heroicznym, to szkoła, z której wyszedł gotowy, tak pod względem fizycznym jak i psychicznym, ideał męskiej postaci, materyał cenny, który on z biegiem lat i w miarę własnego duchowego rozwoju jeszcze podniesie, duchowo i fizycznie wzbogaci i upiększy.

Główne fermenty tego procesu, wytwarzające męski ideał w sztuce Grottgera, leżą w jego szkicach barszczowickich z r. 1860-go i w postaci złotowłosego bohatera z pod Malegnano z r. 1862. Sztuka polska szczyci się zatem już od tego roku 1860-go posiadaniem typu męskiego odrębnego, własnego, rodzącego się z jej własnych pojęć formalnych, bo z własnych potrzeb duchowych. Dzięki intenzywnej pracy duchowej, złożonej przeważnie w tych dziełach »heroicznych« wywalczył artysta sobie, sztuce i kulturze polskiej typ męski, typ idealny nowożytnego Polaka. Ale to dopiero pracy połowa, raczej część jej znacznie mniejsza!

Zapytajmy się też siebie samych: kiedy i jak wytworzył się w sztuce ideał nowożytny polskiej niewiasty? Dziś, bogaci sztuką Wyspiańskiego i Malczewskiego, mamy wrażenie, że i to »zrobiło się samo«, drogą zwykłego, naturalnego procesu dojrzewającej kultury, pracą wolną, stopniową, ciągłą od wieków. Zapominamy, fakt nie do uwierzenia, że licząc od dziś pół wieku wstecz, sztuka nasza nie znała zupełnie idealnego typu polskiej kobiety, że wówczas stworzyła była zaledwie dopiero pierwszych kilka postaci niewieścich o nieco głębszym i odrębniejszym zakroju psychicznym!

Tu faz przedstępnych prawie niemasz! Dwa czy trzy portrety nieco głębiej pojęte i tyleż kobiecych postaci o wyższym nastroju w obrazach historycznych — oto wszystko, czem sztuka polska dotąd w tym kierunku szczycić się mogła! Sposobem tak znamiennym dla licznych objawów duchowych wschodniej Europy, przeskoczyła i sztuka polska pośrednią fazę rozwoju, i stworzyła odrazu ideał kobiety.

Nagle zjawia się w sztuce polskiej z początkiem lat sześćdziesiątych zeszłego wieku gotowy i wspaniały — ideał polskiej kobiety i to dwojaki, ideał bohaterki, bogaty wielkością przeszłości, i ideał niewiasty nowożytnej, owiany całym czarem poezyi i wydelikaconego uczucia narodowej psychy. Pierwszy stwarza Jan Matejko, drugi — Artur Grottger. Z typem męskim w sztuce naszej ma się rzecz inaczej! Ten jest bądź co bądź owocem pracy kilku generacyi artystycznych.

Miał artysta z czego czerpać, miał co dobierać i odrzucać. Pominąwszy już owoce bystrego oka i zgrabnej ręki Norblina, szczyci tu się nasza sztuka już całym szeregiem odnośnych tworów polskiego ołówka i pendzla. Były przecież już rozpasane karykatury Orłowskiego, Suchodolskiego skromne apoteozy legionów, był Kossak, przy całym swym kwietyzmie intellektualnym, zawsze przecież i w tym kierunku tak pociągający i charakterystyczny, był Piotr Michałowski, jedyny prawdziwy poprzednik Matejki, a w walce o »lepszą cząstkę« życia naszego bojownik niestrudzony, w ogóle pierwszy idealista w sztuce polskiej i dlatego tak bardzo nam drogi! Ale sztuka ich, patrząca się na świat z siodła, kulbaki, nie zna kobiety, zna co najwięcej chyba tylko — amazonkę.

Jak to możliwe? Czem to wytłomaczyć? Tradycyą!

Zbyt wązkie szlaki zakreśliły w Polsce wieki dawniejsze życiu uczuciowemu. Życie realne albo szło tym wąziutkim deptaczkiem, albo co chwila — zbaczało. Tu, jak w tylu innych sprawach zasadniczych, opinia ogólna, oficyalna, której wyrazem była ówczesna literatura, nie kryła się z praktyką, nie była zbudowaną na fundamencie szczerości. Uczucia miłosne jako takie nie wchodziły w zakres pojęć życiowych jako czynnik konieczny i naturalny. Pozostawał tylko wybór między deptakiem a wybrykiem. Poezya miłosna nie miała się czego uchwycić, w czem się zakorzenić. Nie mogła przyjąć się przecież ani na jałowym gruncie życia codziennego, ani na nadgniłym — występku.

Zaiste, gdyby nie życie religijne, mimo całej oficyalności i nieznośnej zewnętrzności swych nużących praktyk, tak szczere i głębokie, i gdyby raz ojcu, pochylonemu nad trumienką ukochanej córeczki, serce nie pękało z bólu, musielibyśmy zwątpić o zdolności dawnej psychy narodowej do uczuć pierwotnych i żywiołowych, a przynajmniej o jej zdolności wyrażenia ich poezyą.

Oto ten żółtobuty sarmatyzm, za którym tu i ówdzie ukradkiem dziś jeszcze tak bardzo się tęskni!

Nagle wyrwał się z piersi narodu okrzyk grozy na widok podziału ojczyzny i obudził duszę narodową z długiego uśpienia. A wtedy zapisała historya w złotej księdze jeden z największych fenomenów: nagły, bezprzykładnie szybki i bezprzykładnie wspaniały jej rozrost, ujawnienie się wszelkich jej tajni w poezyi. Znalazły w niej wszystkie najwznioślejsze uczucia ówczesnej duszy polskiej swój zachwycający wyraz, a z niemi razem i miłość. Ale czyż to nie bardzo charakterystyczne, że, trzeba było i ówczas jeszcze poezyę miłosną przemycić najpierw w kostyumie sielanki, w kierezyi i butach z podkówkami?

Bo — »*kmiotek*«, no, to coś innego!

Wobec tego nie może nas dziwić, że nie mamy aż do Stanisława Augusta ani jednego dzieła polskiego pendzla lub dłuta, w którem by psyche kobieca się objawiła, choćby z poza najgęstszej kraty stanowej, »jej — mościnej przystojności«.

A wówczas nadciągali dopiero arcy-kuchmistrze szlachetnej zgnilizny,

JMCi panowie Bacciarelli, Lampi i Grassi, z których atoli najpiękniejsze indygienaty Polaków zrobić nie mogły. Epoka późniejszych wojen napoleońskich i epoka Księstwa Warszawskiego ze swemi poważnemi dążnościami politycznemi opędza koszty portretu kobiecego dziełami epigonów Bacciarellego.

A gdy i to się skończyło, odbijały się już tylko świetne tradycye sztuki poprzedniego pokolenia w zmniejszającem lusterku miniatur Marszałkiewiczów i pokrewnych im, a jeszcze mniej interesujących artystów prowincyonalnych.

I wtedy jeszcze nie powstał ani jeden portret kobiecy, pojęty oryginalniej i odrębniej. Jedynie w zapadłym wówczas Lwowie należałoby wyróżnić portrety i portreciki kobiece subtelnego i delikatnego pendzla Alojzego Rejchmana, gdyby nie stały tak zupełnie pod wpływem szkoły wiedeńskiej, Ammerlinga zwłaszcza i Dannhausera.

Nowy impuls przychodzi do nas z Francyi, tej ojczyzny wszelkiej kobiecości w życiu i w sztuce. Kobieta, pojęta w sensie wyższym, z pewną przymieszką heroizmu lub psychologiczną finezyą, zjawi się dopiero w obrazach historycznych i portretach Józefa Simmlera, a przedewszystkiem w znakomitych portretach lwowianina Henryka Rodakowskiego. Rok 1823 — jako wspólna obu tym artystom data urodzenia — mówi nam, że to stać się mogło, przypuszczając nawet u obu rozwój równie szybki, co najwcześniej dopiero około r. 1850-go. I tak też było w rzeczy samej! Początkowe dzieła Simmlera z końca lat 40-ch, w których żywioł kobiecy już silniej się zaznacza, stoją jeszcze pod wpływem niemieckim. Marya w rysunkach do poematu Malczewskiego, to przecież zupełnie jeszcze *die romantische Jungfrau* z pracowni Schnorra. Wpływ francuski, zwłaszcza Cognieta i Delaroche'a, przejawi się u niego dopiero po roku 1850-ym. Pierwszy znakomity portret kobiecy Rodakowskiego, portret matki, nosi także późną datę roku 1853-go. Widzimy zatem, że sztuka polska w całej pierwszej połowie XIX w. nie stworzyła ani jednego wybitniejszego typu kobiecego, że problemu kobiecego ani nie dotknęła. Na tym punkcie nie było żadnego związku między poezyą a sztuką. Objaw to bardzo charakterystyczny. Sztuka nie kusiła się nawet poza portretem o przedstawienie kobiety choćby tylko w sensie zdawkowym, objektywnym i illustratorskim. Tem mniej możemy się dziwić, nie znajdując w malarstwie — nie mówiąc już zupełnie o rzeźbie, o ile ta nie była nagrobkową — ani najlżejszego śladu odblasku uczuciowej erotyki Słowackiego lub mistycznej Krasińskiego. Te stosunki znamienne i anormalne prawie, tłómaczą nam także, dlaczego postać kobieca i w sztuce Grottgera tak późno się zjawia i to z początku nieśmiało, przebrana w kostyum teatralny Anny Oświęcimówny, Maryi Stuart. Gretchen lub Ofelii, albo oparta o motywy z poezyi lub o lokalną sztukę wiedeńską. Tem większą wagę ma i pod tym względem sepia monachijska: a choć, jak wspomniałem, formalny wpływ Schwinda w niej silnie się zaznacza, to przecież dał nam Grottger w tych »Trzech dniach z życia rycerza polskiego« nie tylko pierwszy obraz idealny, ale także i pierwszą postać

kobiecą w sztuce polskiej, owianą wyższem życiem i zrodzoną z własnych twórczych podniet. Ale to przygrywka, akord wspaniały, nagle uderzony, nagle urwany!

Minie lat kilka, aż nagle zjawi się w obu pierwszych cyklach jako rezultat genialnej intuicyi a zarazem i kilkuletniej pracy — postać Polki, najpierw wdowy, potem matki, żony, narzeczonej, kochanki, postać idealna a idealizująca zarazem i uszlachetniająca wszystko dokoła siebie: zamiary i czyny mężczyzny, jego walki i cierpienia, nadzieje i zawody.

Ale, co dziwniejsze, ta postać, zjawiająca się przed naszym zachwyconym wzrokiem, taka wyniosła, urocza, pociągająca, jest zarazem taką prawdziwą, tak blizką życia, »prawdy«, rzeczywistości, jak blizkiem jest pierwotniej rudy złoto, wytopione w tyglu alchemika. A sprawcą tego cudu estetycznej alchemii było płonące oko artysty, to oko-duch, i oko-żar. Spojrzmy na jego autoportret z r. 1863-ego! Jak przenikliwem spojrzeniem oko to w naszej duszy jakby szponami się zatapia, wypalając w niej stygmaty miłości i uwielbienia! Tak patrzało ono na odradzające się z początkiem lat 60-ych społeczeństwo polskie »Galicyi« i wyciągnęło z setnych zmiennych zjawisk właściwy jego pierwiastek, typ idealny niewiasty-polki, typ, który ręka artysty, posłuszna wrażeniom wzrokowym, przelała w zachwycających kształtach na karton.

Ale gdzie zostały środkowe ogniwa łańcuszka, łączącego postać niewieścią, stworzoną przez Artura Grottgera w r. 1858-ym, z jej typem idealnym z r. 1861? Cały ten proces zostałby zagadkowym, gdybyśmy go śledzili jedynie na obrazach i rysunkach wykończonych, stanie on się zaś od razu jasnym, gdy weźmiemy pod rozwagę działalność drzeworytniczą naszego artysty. Nieznana, niedoceniona lub wprost obwiniona o tamowanie rozwoju i obniżanie poziomu jego sztuki, ma ona, przeciwnie, dla niej bardzo ważne znaczenie, specyalnie także na punkcie wytworzenia się typu kobiecego. Illustrując romans lub powiastkę z życia współczesnego, wprowadzi artysta kobietę z konieczności, zapozna się mimowoli z jej całą typiką i strojem, nauczy się obrazowania, gry uczuć i namiętności na tle fizyonomii kobiecej.

Stawiając już w drzeworytach pierwsze kroki na tej drodze, spróbował Grottger równocześnie z końcem roku 1859 rozwiązać problem idealnej postaci niewieściej drogą inną a mniej szczęśliwą, drogą dzieła o charakterze bardziej zewnętrznym i okazowym. Obrazem tym jest »Zygmunt i Barbara«. Temat i kompozycya podobały się niezmiernie nie tylko publiczności, nie zawodzącej chyba nigdy wobec — sentymentalnej anegdoty, ale i artyście samemu, odczuwającemu i teraz jeszcze z młodzieńczą, chłopięcą niemal naiwnością.

Wykonał on ten obraz przecież, jak wspomniałem, w dwóch egzemplarzach, prawie identycznych. Jeden, pierwotnie własność brata jego Aleksandra, później ponoś hr. Wodzickich w Krakowie, poznajemy na załączonym obrazku (Nr. 185), w drugim, przechowanym u księcia Janusza Radziwiłła w Tyczynie,

wystawionym w roku 1906-ym we Lwowie (P. 322) kładzie artysta »kropkę nad i«, zamieniając chustę leżącą na balustradzie obok Zygmuntowego kołpaka na ...zerwaną róże, czem przypomina prawie przezroczyste aluzye zbitego dzbanuszka i zranionego ptaszka z niby-to sentymentalnych obrazków starego Greuze'a.

Ze wszystkich kompozycyi dotychczas rozpatrzonych daje ten obraz figury rozmiarami największe, choć zawsze jeszcze tylko pół wielkości naturalnej; a w całem *oeuvre* Grottgera spotkamy się — naturalnie poza portretami i alegoryami kulis teatralnych — dwa razy tylko z postaciami nieco większemi, bo wielkości prawie rzeczywistej na szkicu olejnym »Amor i Psyche« z r. 1865-go i na »Muzykantce« z r. 1867-go.



185. ZYGMUNT I BARBARA. WIEDEŃ, 1860. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

»Zygmunt i Barbara« — to największa pomyłka estetyczna Grottgera, pomyłka zasadnicza, bo pomyłka w rozmiarach. Najświetniejszy Ter Borch, powiększony do rozmiarów wielkości naturalnej, wydałby się pustym, a Madonna Sykstyńska, wymalowana w technice i rozmiarach miniaturowej Madonny Luwru, Pięknej Ogrodniczki, stałaby się co najwięcej cackiem, dobrem do zdobienia ścianek mantuańskiego »studiola« Izabelli d'Este. W kompozycyi, jaką Grottger nadał »Zygmuntowi i Barbarze«, leży materyał co najwięcej na mały drzeworyt, a zdobiąc rogi dokoła jego stojącego owalu gołąbkami, różami, koroną, sercem lub podobnymi symbolami, jak to uczynił n. p. z obrazkiem do powiastki Jokaja (Nr. 186) byłby dał ładną illustracyjkę, na której twarzyczka Barbary nie wydawałaby się w tym małym formacie tak bardzo po wiedeńsku *»bürgerlich und romantisch«*. Jest ten obraz rzeczywiście niby miniaturą, widzianą przez powiększające szkło. W tych rozmiarach, z którymi ani oko,

ani ręka artysty się nie obyły, wydaje mi się strona psychiczna nie wystarczającą, a cały aparat kostyumowy, wraz z owym kołpakiem, z drogocennymi sobolami, zarzuconymi przez plecy, ze stanikiem o wolno przypiętych pasach, i z temi kryzami, sztywnemi jak blacha — drobiazgowością swą tylko razi. Czuć, że królowi i królewskiej kochance w tych kostyumach nieswojsko. — Całość przypomina trochę »żywy obraz« w świeżo uszytych kostyumach, frenetycznie oklaskiwany na przedstawieniu dobroczynnem. Te wszystkie smaczki kolorystyczne, lśniące jedwabie, spencer Zygmunta, mieniący się niebieskiemi i żółtemi barwami z kanarkowo-żółtemi rękawami, suknia Barbary barwy miedzianej i biały jej stanik z szerokiemi, ciemnemi wstęgami, te i wszystkie inne drugorzędne szczegóły wybijają się tu na pierwszy plan i odwracają uwagę od momentu psychologicznego.



186. DRZEWORYT DO »OBŁĄKANEJ NARZECZONEJ« M. JOKAJA. »MUSSESTUNDEN« 1862.

Nie wytłómaczył nam artysta nawet, skąd pochodzi to oświetlenie, padające z przodu na obie postacie, skoro pokazane źródło światła — księżyc w pełni z nieuniknioną smugą chmurki — znajduje się poza nimi, w głębi obrazu. Grottger i Matejko, to dwa odległe od siebie punkty, od których wyjść musi wszelka konstrukcya sztuki naszej. Te punkty stanowią centra dwóch wielkich kół o tematach, zamiarach, tendencyach zasadniczo odmiennych. Koła te, przecinając się, mają jeden skrawek wspólny; tym wycinkiem wspólnym, wąziutkim, jak przekrój soczewki, jest właśnie temat: »Zygmunt i Barbara«. Obu artystom nie przyniósł on szczęścia. O ile dzieło Matejki jest wyższem, udowadniać nie potrzeba. Matejko szuka tkliwych tonów liryzmu, sztuka Grottgera, dająca nam w dziełach skromnych rozmiarów wszystkie tajnie duszy ludzkiej, podkrada się tu nadarmo pod formy i wymiary realnego życia.

Z tem szczerszą przyjemnością przechodzę do drzeworytów. Daję pierwszeństwo kompozycyom illustrującym bajki, a zatem o zakroju fantastycznym, gdyż one nie łączą się z cyklami bezpośrednio, lecz znajdą swą kontynuacyą dopiero w eterycznych utworach r. 1866-ego. Na pierwszem miejscu stawiam illustracyę do rumuńskiej Bajki o skale matczynej (Por. Nr. 123), jako stojącej jeszcze najbliżej Schwinda. Wpływ jego nie przejawia się w postaci wzgardzonego księcia, zupełnie jeszcze teatralnej, co już podniosłem poprzednio, lecz w interesującej i pięknej grupie czarodziejki Argiry i jej towarzyszek, łączących się ze sobą nieprzerwanym łańcuchem ramion i rąk. Żałować tylko wypada, że ta kompozycya została ręką niezgrabnego drzeworytnika tak nielitościwie zeszpeconą. Niewątpliwie przedstawił oryginalny rysunek Grottgera na tych twarzach dziewiczych rozmaite psychologiczne afekty, od szyderczego śmiechu aż do rzewnego współczucia, ale motywów tych trzeba się w drzeworycie raczej domyślać. Interesuje ta kompozycya także jako pierwsza próba kostyumowa z fantastycznemi szatami o kroju nieco klasycznym, i piękna ornamentyka, wiążąca się symbolicznie z średniowiecznym motywem bajki. Grupa dziewic na pierwszy rzut oka zdaje się być transformacyą na własne formy pierwszego obrazu ze sławnego cyklu Schwinda o »Pięknej Meluzynie«, ale ten powstaje dopiero w kilka lat później. Widzimy zatem, że Grottger Schwinda nie naśladuje, ale, przejąwszy się głównymi motywami jego sztuki, konsekwentnie je na własne formy przekształca.



187. DRZEWORYT DO NOWELI »OBLUBIENICA CZARTA«. »MUSSESTUNDEN« 1862.

Na tym drzeworycie kończy się — na razie przynajmniej — związek Grottgera ze Schwindem. Polujący na motywy ucieszy się, odnajdując w pozie i ruchu rusałki po lewej, tuż nad bohaterem, pierwszy zarodek kompozycyi »Dziewczyny, przeprowadzającej powstańców przez granicę«.

Kompozycya tej barki odbija żywością ruchów i wyrazów od szeregu następnych. Typ i nastrój jego sztuki podlegnie teraz bowiem znacznemu przeobrażeniu.

Uczucie będzie odtąd coraz mniej stapiało się z akcyą w jedną całość, strona uczuciowa zacznie coraz widoczniej górować nad objawem fizycznym, postać główna stanie się coraz częściej personifikacyą danego nastroju lub afektu psychicznego i to przeważnie żalu, smutku, lub niemej rozpaczy. A rola

ta przypadnie wyłącznie prawie kobiecie. Idąc czarnym szlakiem takich tragicznych nastrojów, odkryje artysta piękność kobiecą, odnajdzie jej ideał. Typowym tego przykładem jest Obłąkana, obrazek do powiastki Maurycego Jokaja (Nr. 186). Tuła się ona po świecie, powtarzając ustawicznie: »kochanek mój jeszcze w proch się nie zamienił«, a jako jedyna pamiątka po narzeczonym, który w przeddzień ślubu znikł bez śladu, została jej skrzyneczka z jego darami, z którą się też nie rozstaje. Uchwycił tu Grottger typ tej węgierskiej Ofelii nader szczęśliwie, z przekonywującą rzewnością, objaśniając tekst symbolicznymi przypiskami w narożnikach.

Podobny motyw przedstawia on w drzeworycie do Oblubienicy czarta (Nr. 187).

Czy nie wolelibyśmy czytać pod nim słów: »Widziałem, jak ją prowadzili...«?

Bo, czy nie jest Grottger predestynowanym illustratorem Krasińskiego, a raczej najgenialniejszym tłumaczem i dewinatorem jego myśli i poezyi? Mógł on z nim iść przez życie całe i przez wszystkie dzieła. Ileż to analogii zasadniczych, ile punktów stycznych w ich rozwoju i dziełach! Ma i Grottger swe pierwsze objektywne powiastki historyczne, — tworzy i on przecież »Zawiszę Czarnego« — a po nich, co prawda z zadziwiającem opóźnieniem, swe pierwsze kreacye fantastyczne osobiste, i, jak tu widzimy, swe »Noce letnie« — ma i on swego »Ostatniego« w »Borowym na wedecie«, swe »*Resurrecturis*« i »Psalmy« w »Polonii« i »Wojnie«.

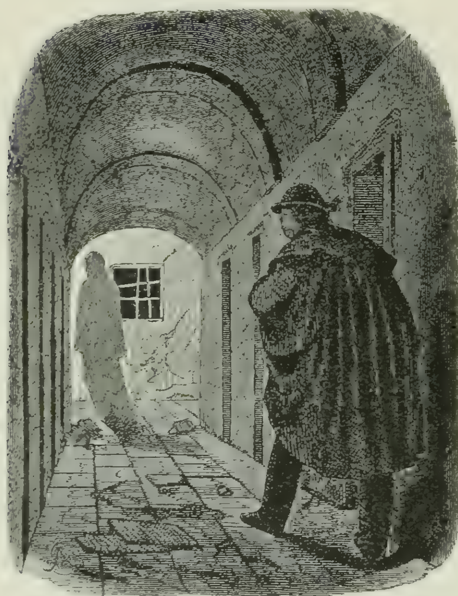


188. DRZEWORYT DO NOWELI »KORONA I MIRT« (WŁADYSŁAW WARNEŃCZYK). »MUSSESTUNDEN« 1862.

Kochać i być kochanym, walczyć dla świętej sprawy i dla niej poledz i jeszcze po śmierci mieć miłość ubóstwionej kobiety — oto koło myśli, w którem fantazya Grottgera tak chętnie się obraca, począwszy od tryptyku monachijskiego z r. 1858 aż do »Lituanii«. Powiastka Korona i mirt zdaje się jak gdyby umyślnie

dla niego napisana: młody giermek kocha córkę swego pana, magnata węgierskiego Litvaia, ale w szlachetnym porywie odstępuje ją przyjacielowi swemu Zoerenyiemu. Potajemnie kochający i kochany, idzie on na świętą wojnę i ginie... pod Warną. Bo ten giermek — to król Władysław. Pierwszy obrazek, na którym widzimy schadzkę obu kochanków, składa się jeszcze z samych motywów teatralno-operowych, o czem już była mowa powyżej. Tem swobodniej puszcza artysta wodze liryzmowi swemu na obrazku drugim. Jak słodko temu Władysławowi tak umierać!

Moment psychologiczny tej kompozycyi, jest ten sam, jaki poznaliśmy już w obrazku »Na szańcach« (Nr. 136). Zmienia artysta poniekąd tylko datę akcyi z roku 1859-ego na 1444-y.



189. DRZEWORYT DO NOWELI »OPOWIEŚĆ KLASZTORNA«. »MUSSESTUNDEN« 1860.

Przypomnijmy sobie, choćby dla kontrastu tylko — Matejki »Śmierć Warneńczyka« w Muzeum budapeszteńskiem!

Czasem mają te illustracye znaczenie tylko negatywne, wagę jedynie chybionego eksperymentu estetycznego. Illustrując z początkiem roku 1860-ego romans Schradera Die Verschollene (»Mussestunden« 1860 str. 28), przedstawia artysta w scenie głównej widok parku w noc księżycową, a w głębi parę kochanków, obserwowanych przez drugą parę, stojącą na przodzie. Ale spostrzegł się artysta, że w takiej kompozycyi jest więcej »intrygi« niż »miłości«, bo tworząc w r. 1866-ym swą cudną »Noc kochanków«, powróci do kompozycyi dawnego swego drzeworytu, ale opuści parę obserwującą. Klasyczny to przykład przemiany illustracyi danego tekstu na wolne dzieło sztuki.

Podobnej a o wiele szczęśliwszej metamorfozie poddał artysta inną jeszcze kompozycyę, będącą zarazem ostatnią i najważniejszą w rzędzie obrazków fantastycznych. Jest nią drzeworyt do Opowieści klasztornej (Eine Klostergeschichte) Tammego w pierwszym kwartale rocznika 1860.

Bohater tej powiastki, *Fritz von Helmschwert* (!), błąka się nocną porą po zwaliskach nadmorskiego klasztoru. Mimo bohaterskiego nazwiska zdejmie go strach na jakiś szelest i na widok białego widma, jakby pokutującej zakonnicy. »Była to atoli tylko igraszka rozdrażnionej fantazyi« uspakaja autor. Ale rysownik chwyta się tego motywu i daje kompozycyę, która, sądząc



190. »Z PIRENEJÓW«. DRZEWORYT Z »MUSSESTUNDEN« 1860.

jeszcze po resztkach, musiała być świetną. Należy ona niewątpliwie razem z »Trzema dniami« do filiacyi motywu zjawiającego się ducha, filiacyi, kończącej się na wizyi z piątego obrazku »Lituanii«.

Ale jakaż zmiana zasadnicza! Ta sama, którąśmy na »Nocy kochanków« skonstatowali. I tu odpada świadek. Dopiero gdy żadna z osób, przedstawionych na pierwotnym obrazku, tej fantastycznej mary nie widzi, wówczas dopiero zjawia się ona nam wszystkim!

Embryony dwu dalszych sławnych kompozycyi znajdujemy wśród czternastu drzeworytów Grottgera do »Dr. J. P. Vogl's Volkskalender« na rok 1861, na którą to publikacyę zwrócił mi uwagę p. Dr. Zygmunt Batowski, którego uczynnej uprzejmości zawdzięczam również możność zapoznania czytelników z nadobnem *tableau* humorystycznem *»L'abondance et la misère«.* I tak kryje się w obrazku na str. 76 do powiastki: Peter in der Luft, illustrowanej przez Grottgera do spółki z Laufbergerem, niewątpliwy zarodek do »Ludzie czy szakale« z »Wojny«, a na str. 65-ej w illustracyi do powiastki z czasów wylewu w Peszcie znajdujemy motyw do »Znaku« z »Lituanii«, zjawia się tu bowiem dwom biesiadującym duch z za okna.

Na pograniczu między tworem fantastycznym a obrazkiem, wziętym ze świata realnego i życia codziennego stoją cztery małe kreacye do powiastek, odgrywających się na południu Europy. Pierwsza to Wymarsz sycylijskich bryg antów. Nadobną jest w tym obrazku zwłaszcza postać młodzieńca, żegnającego z wysokiej skały wymownym gestem młodziutką żonę czy kochankę. Estetyczny punkt ciężkości leży atoli w grupie kobiet, które, przewidując nieunikniony tragiczny koniec tego cierpkiego rzemiosła, pogrążone są w głębokim smutku. Podnoszę szczególnie grupę dwóch kobiet (Nr. 191), skomponowaną zupełnie już z nastroju przyszłej »Warszawy«, którą ten rysunek, umieszczony pod koniec rocznika 1860, bezpośrednio wyprzedza.

Jest tu zatem *cavalleria rusticana* prawdziwa, bo sycylijska. Jest obok niej także i hiszpańska. Mamy bowiem w pierwszym kwartale tegoż rocznika dwie małe sceny z życia hiszpańskiego, rozgrywające się na ulicy. Dla przykładu podaję tu z drugiej nadobną grupę środkową, na której jak widzimy, stara hiszpanka ułatwia pikadorowi konkury do nieśmiałej duenny.



191. KOBIETY NEAPOLITAŃSKIE. FRAGMENT Z DRZEWORYTU W »MUSSESTUNDEN« 1860.

Najwyżej artystycznie stoi czwarta kompozycya tej seryi, illustrująca powiastkę nowogrecką »Zoë«. Współczesna z ostatnimi obrazami »Warszawy«, wykazuje ona już tę wielką linię kompozycyjną, która, sądząc po »Wdowie«, całą drugą redakcyę »Warszawy« nastrajała na o wiele wyższą nutę estetyczną.

Drzeworyt ten — pominąwszy już moment konstrukcyjny, o którym mowa będzie później — zaznaczył się nader dodatnio w dalszej twórczości Grottgera i to tak motywem tematowym, jak czysto kompozycyjnym. Motyw tematowy rozwinie Grottger dalej w swym mistrzowskim kartonie Przed murami więzienia, datowanym »9/4—66 we Lwowie«, stwarzając w grupie matki z dwojgiem dzieci istną polską *Madonnę della sedia*. Motywem kompozycyjnym dwóch kobiet pogrążonych w smutku, jednej siedzącej na ziemi w niemej rozpaczy, a drugiej stojącej obok niej w wyniosłej postawie, łączy się drzeworyt »Zoë« z jednym z najpowabniejszych szkiców Grottgera, jakie nam się z tych lat przechowały. Rzucony w chwili natchnienia szybkimi konturámi na kartę szkicownika, obecnie p. Fedorowicza, dziś już bardzo zżółkłą, a później, prawdopodobnie podczas pobytu w Wenecyi, przez artystę samego w znacznej części wytartą, nie dopuszcza ten szkic w obecnym swym stanie dokładniejszej analizy, tak n. p. nie można jasno rozpoznać akcyi kobiety, stojącej na środku obrazka analogicznie do Zoë, podnoszącej dziecko ku kracie więziennej. Sądząc jednakże po typie czysto polskim załzawionej twarzy niewiasty, siedzącej na ziemi, i po kroju sukni z obcisłym paskiem



192. DRZEWORYT DO POWIASTKI NOWOGRECKIEJ »ZOË«. »MUSSESTUNDEN« 1861.

na smukłej kibici, nie można wątpić, że obie należą do czasu i kompleksu tematów »Polonii«. Przypuszczam nawet, że w tej pobieżnej a tak wzruszającej kompozycyi posiadamy pierwszy pomysł dziewiątego kartonu »Polonii« (»Żałoba«). Jest tu bowiem wiele analogii w osobach i ogólnym nastroju psychologicznym ze szkicem do tej kompozycyi, będącym dziś własnością hr. L. Pinińskiego (Por. O 223). W tym niewątpliwym związku między drzeworytem »Zoë« i wymienionym wspaniałym szkicem mamy dalszy argument dla prze-

konania się, jak ważne, jak wprost niezbędne były te drzeworyty dla dalszej twórczości Grottgera. To niejako turniej i lekcya szermierki przed wyprawą wojenną lub pojedynkiem.

W utworach fantastycznych lub tematem do nich zbliżonych krystalizuje się płynna poezya bajki i pół-bajki w stałe formy, dające nam niewątpliwie wyższe artystyczne zadowolenie. Ale zmysł nasz krytyczny radby się raczej zwrócić ku tym kreacyom, w których przyszły twórca cyklów najwłaściwiej się wyrabia i przygotowuje. Temi pracami są illustracye do powiastek, nowel i romansów, rozgrywających się w mieście lub wiejskim dworze, w średnich lub wyższych warstwach społeczeństwa, i naturalnie — na co kładę nacisk szczególny — w strojach współczesnych. Grottger, stwarzając tak przeszło setkę najróżnorodniejszych sytuacyi charakterystycznych i nastrojowych, przemienia w nich niejako całokształt zewnętrzny ówczesnej kultury na wyższe wartości artystyczne. Jak łatwo przyjdzie mu później do tych nici nawiązać motywy wewnętrzne »cyklów«! Ale bardziej, niż niewyczerpaną pomysłowość i elastyczną podatność ręki, podziwiam intenzywność jego uczucia, z jaką się w tych drobnostkach objawia. Nie zadawalając się artystycznem skonstatowaniem stanu rzeczy, łagodzi on cierpkość objektywnej obserwacyi znaczną przymieszką uczuciowości. Czując i współczując, kochając i nienawidząc, budzi on i w widzu dla pojedyńczych postaci silne uczucia sympatyi lub antypatyi.

Zapewne! Obrazki te — to *efemerydy*, służące dniu lub raczej swobodnej godzinie wieczornej, podobnie jak cała »beletrystyka« teatralna i feljetonowa. Ale iluż to znakomitych pisarzy puściło w świat właśnie tą drogą półanonimową, nie oficjalną i niejako nieobowiązującą nieraz najświetniejsze swe pomysły i pierwsze przebłyski wielkich idei. Zresztą rzućmy okiem na szeregi tomów wydań Goethego, Szyllera, czy Mickiewicza. Znajdziemy tam całe tomiki samych recenzyi lub ulotnych artykułów, rzuconych od ręki. A nie zaszkodziły one ponoś ani »Faustowi«, ani »Wallensteinowi«, ni »Dziadom!« A czy w Leonardzie, w Baconie, w Kartezyuszu nie tkwiła żyłka publicystyczna? Gdyby za ich życia istniały gazety, byliby pisali nieraz feljetony i chyba najświetniejsze!

Jest to rzeczą tylko naturalną, że artysta nasz, zabierając się do tej pracy, dotąd prawie mu obcej, będzie początkowo operował licznemi reminiscencyami. W pierwszych rysunkach, przedstawiających sceny salonowe n. p. oprze się on jeszcze na drzeworytach bezpośredniego swego poprzednika w pracy illustratorskiej dla »Mussestunden«, niejakiego G. Kühna. Ale poco czerpać z drugiej ręki? Czyż nie lepiej przestudjować wprost tych illustratorów paryskich, których i Kühn miał ustawicznie przed oczyma, a więc w pierwszym rzędzie Gavaniego, a zwłaszcza tegoż współpracownika, »Bertalla«, pod którym to pseudonimem kryje się nazwisko arystokraty: »Charles Albert d'Arnoux«?



POD MURAMI WIĘZIENIA.

Starsza generacya pamięta zapewne jeszcze tego doskonałego i pomysłowego illustratora i karykaturzystę z *Bibliothèque des chemins de fer*, z *Magasin pittoresque* lub *Journal pour tous*, ale i my chyba wszyscy go znamy z *Bibliothèque rose* i niejednemu czytelnikowi, który rzucił okiem na sceny salonowe Grottgera (jak np. Nr. 202) przypomniały się od razu illustracye »Bertalla« do powiastek pani *de Ségur, née de Rostopchine*. A z opowiadań ś. p. Konopki wiadomo nam, że artystę naszego te »omnibusy« i podobne książeczki illustrowane już w latach krakowskich żywo zajmowały.



193. BOŻE DRZEWKO NA WĘGRZECH. WIEDEŃ 1864.
STALORYT LEOPOLDA BEYERA WEDŁUG GROTTGERA 117/78.

Niemało również wykazują te ilustracye punktów stycznych z tem, co artystę bezpośrednio otaczało, i co mu lokalnie było najbliższem, a zatem z sztuką wiedeńską i wiedeńskiem życiem. Ów staruszek np. (Nr. 164) z dużą łatą z kolorowej materyi na kolanie, to typ przedmiejski, niby — emerytowany nauczyciel szkół »trywialnych« z Hietzingu lub Weidlingau, znany nam tak dobrze z obrazów Waldmüllera, ta kochana babunia (Nr. 158), z którą widocznie tak trudno nam się rozstać, to prawie — kopia — tylko w kierunku przeciwnym — z obrazu Eybla, datowanego 1847, który, znajdując się wówczas już w galeryi Belwederu, artyście naszemu niewątpliwie był znanym (Nr. 56), — eleganccy panicze zaś (Nr. 154 i 156) to typy Dannhauserowskie z »Testamentseröffnung« jako też z miniatur jego i pokrewnego mu Daffingera.

Mniej korzystny wpływ na te drzeworyty wywarli Ruben i Gauermann

(1807—1862), a raczej cały szereg tych Almlerinnen i Sennerinnen z ich obrazów alpejskich; zwłaszcza z obrazami Gauermanna z pierwszej epoki, znajdującymi się w muzeum cesarskiem, jak n. p. Chłopak wiejski i dziewczyna z r. 1829, i Powrót z połonin (1834) wykazują odnośne typy drzeworytów Grottgera analogie bardzo widoczne.



194. WYGNANA. WIEDEŃ 1862. RYSUNEK KREDKĄ NA KARTONIE.

Grottger, podejmując te typy dziewczyn wiejskich w podobnych utworach z życia ludowego, kombinuje je z własnym typem niewieścim, o formach szczuplejszych, eleganckich i gibkich. Rezultat skrzyżowania obu tych ras nie jest zbyt szczęśliwy.

Weźmy n. p. czy to jego Prządkę, (illustracyę do »Spinnliedu« Bowitscha), czy obie illustracye do popularnej piosenki »*Frau Müllerin, der Lohn ist mir zu klein*«, czy *pendants* z roku 1862-go, reprodukowane przez Miethkego p. t. Le rendez-vous — Les épiés, czy wreszcie Boże drzewko na Węgrzech (por. str. 193), a wszędzie spotkamy się z tym samym typem kobiecym, typem bez wdzięku i finezyi: duża głowa, ogromne, przeciągłe oczy o długich powiekach, przesadnie drobne usteczka i malutki nosek, formy ciała zbyt pełne, a stan anormalnie cienki, ramiona — zwykle obnażone, muskularne — i niestosunkowo duże ręce. Zaiste wolałbym, żeby na tych obrazkach nie było monogramu A G. Bez tych liter nie śmielibyśmy ich przypisać Grottgerowi. Typy te zadziwiają tem bardziej, że Grottger

stwarza równocześnie i poza cyklami postacie niewieście, nawet z warstw niższych, pełne finezyi i rasowej elegancyi, tak n. p. na kartonie W y g n a n a (Nr. 194) technicznie jak najświetniej wykończonym, lub w pięknej grupie »Przed urzędem zastawniczym«.

Znajdzie się tu jeszcze także niejedna reminiscyencya z produkcyi własnej, tak w przekątnym układzie sceny salonowej z »Kreolki« E. Brechera (z r. 1859 str. 313, Nr. 156), lub w scenie podobnej z powiastki »Model w masce« Karola Stugaua (1860 str. 361), której układ i lekko humorystyczny zakrój przypominają żywo scenę balową z przygód studenckich z roku 1857 (por. N-ry 85 i 86).



195. DRZEWORYT DO NOWELI »MODEL W MASCE«. »MUSSESTUNDEN« 1862.

Jak to interesujące, śledzić na tych drzeworytach rozwój niektórych zawiązków, aż do zupełnego ich rozkwitu, dokonywującego się pod działaniem zasadniczych typów fizyonomicznych Grottgera, począwszy od pierwszych słonecznych promieni idealizmu.

Zupełnie niespodziewanie zabłyśnie na neutralnem tle kwadratu, wykrojonego z zadrukowanej bibułki, jakby na małym obłoczku, jakaś postać z dawniejszej pracy własnej, ale już do połowy przeidealizowana, lub zjawi się zawiązek i pierwiastek dalszego rozwoju, przedstan przyszłej wielkiej kreacyi fizyonomicznej lub kompozycyjnej. Ów młody mężczyzna np. na obrazku do »Klubu honorowego« (Nr. 196), to jakby średnia wypadkowa wszystkich przekrojów, rzuconych przez idealne typy młodego bohatera, począwszy od Stanisława i »Wygnańca polskiego na pustyni« (Nr. 66 i 107), aż do Losującego na trzecim kartonie »Wojny«. A przykład drugi: młodzieniec na »Modlitwie przed wieczerzą«, illustracyi do powiastki Schirmera »Am Westfjord« wykazuje ten sam typ, tą samą linię profilu, co kapłan ze zranioną i przewiązaną głową na »Zamknięciu kościołów« »Warszawy«. Podobnie też przedzierzgnie się i malarz płowowłosy o rysach poetycznie wyrafinowanych z obrazku do »Modelu w masce« w twórcę-myśliciela z pierwszego obrazu »Wojny«, powtórzą się tam nawet niektóre pomniejsze



196. ILLUSTRACYA DO NOWELI »KLUB HONOROWY«. DRZEWORYT W »MUSSESTUNDEN« 1862.

szczegóły, tak np. owa ogromna, wiotka teka z monogramami A G, stojąca na pierwszym planie na ziemi!

Ważniejsze są typy kobiece. Ubocznie zestawiam na dwóch tablicach 17 (?) takich typów, które z całej tej czteroletniej produkcyi illustratorskiej wydają mi się najbardziej znamienne. Mamy tu łagodne Niemki (Nr. 203), zalotne Francuski (198), namiętne Hiszpanki (210) i impetyczne Kreolki (212). Widzimy tu Gretchen ze wsi alpejskiej, idącą do kościoła w sukience perkalikowej bialutkiej jak śnieg, ale nieco sztywnej, bo trochę zanadto wykrochmalonej (211) — widzimy skromną guwernantkę (199), opuszczającą dom, którego spokoju nie chce zakłócić, i światową elegantkę, oglądającą przez lornetkę wystawę jubilerską (197), widzimy podlotka »jak cukierek«, ofiarowującego skromnie koszyczek poziomek (203) dalej niebezpieczne kokietki (206—7), lwicę salonową i teatralną (198 i 204), elegantki młode i podstarzałe (N-ry 200, 201, 204).

W pierwszych dwu latach wyglądają te kompozycye rzeczywiście raczej na wzory kostyumów, ale, co prawda, dobranych nader sprytnie i zgrabnie do sytuacyi i charakteru. Mamy tu skromne fartuszki i ogrodowe kapelusiki *en coeur* i sukienki o krótkich rękawach, a równocześnie bizantyńskie kopuły krynolin, eleganckie mantyle w długie zęby — rękawy z posuwystymi welonami, przepiękne *matinées*, obszyte szerokiemi koronkami, cienkie szale, którymi się ich właścicielki tak ponętnie drapują — słowem *les derniers cris* ówczesnej mody, zmiennej i kapryśnej jak zawsze. A to wszystko leży jak ulane! Grottger to znawca nielada — i w tym zakresie.

Ale po dwóch latach mniej więcej stają się stroje skromniejszymi, artysta zaczyna podporządkowywać je wyższemu nastrojowi. Elegancya, silnie akcentowana, znika a natomiast potęgują się afekty. Wyraz psychologiczny się pogłębia i odzywają się struny sercowe.

Artysta, tracąc coraz bardziej zainteresowanie dla strony zewnętrznej, przedstawi nam rozpacz (205), oburzenie (208), tragizm namiętny (210), przerażenie (212), niemy ból i tragedyę wdowiego stanu. Tą ostatnią postacią, illustracyą do powiastki Temmego »Der Verschollene« wkracza on już rzeczywiście w sferę głębokiej uczuciowości niewieściej z »Warszawy« i »Polonii«. W odnośnym tekście »Mussestunden« (w numerze czwartym z r. 1862, a więc z pierwszego lutego) czytamy: »Najcięższa boleść malowała się na jej bladej a szlachetnej twarzy. Dwoje drobnych dziatek drzemało na sofie. Gdy koło nich przechodziła, blade jej oblicze pokrywało się boleścią«. Tych kilka słów tekstu przekomponowuje Grottger po mistrzowsku, stawiając w tej illustracyi, z której wyjmuję tu jedynie postać bohaterki, na pierwszym planie żałobną postać matki, odbijającą się nader efektownie od jasnego tła ściany, na którą pada z prawej strony pełne światło słoneczne, oblewając także nadobną grupę dwojga dziatek, drzemiących na sofce w głębi obrazu. Biorąc w rachubę powolny proceder ówczesnej sztuki reprodukcyjnej, należy chyba tę kompozycyę



197 (1859)



198 (1859)



199 (1860)



200 (1860)



201 (1860)



202 (1860)



203 (1860)



204 (1861)

197—204. POSTACIE KOBIECE Z DRZEWORYTÓW W »MUSSESTUNDEN« 1859—61.

odnieść do grudnia 1861. »Mussestunden« umieszczają w numerze z 20 października 1862 wspaniałą kompozycyę Grottgera z drugiej seryi »Warszawy« p. t. »Wdowa«, o której atoli wiemy, że już była skończoną na wiosnę. Stajemy się tu zatem już po raz drugi bezpośrednimi świadkami ewolucyi artystycznej konsekwentnej, przemiany obcych typów charakterystycznych na idealne polskie, drobnych illustracyjek na monumentalne kreacye, wchodzące w skład »cyklów«.

W stylistyce kompozycyjnej, wytwarzającej się w tych drzeworytach i pokrewnych im utworach, staje się antyteza figurą używaną przez naszego artystę najczęściej i najchętniej.

Już chłopcem będąc lubował się on w antytezach barw, maści koni i t. d. Teraz spotykamy się z nią niemal na każdym kroku. Zestawia on ustawicznie konstrastujące barwy włosów, cery i ubrań i t. d. Zestawienie dziecka płowowłosego z ciemnowłosem wchodzi już do stałego inwentarza jego sztuki i powtórzy się, nie przykrząc się nigdy, mało mówię, kilkadziesiąt razy i to nawet jeszcze w roku 1866 (w »Bajkach«) i w r. 1867 (w »Głodzie« »Wojny«). Przejął ten motyw od Grottgera przyjaciel jego Laufberger, jak to widzimy n. p. w jego obrazie z Tujleryi paryskich.

Rozumie się samo przez się, że te antytezy barw i typów fizycznych są dla Grottgera tylko warunkiem przedwstępnym, niejako objawem zewnętrznym i najbardziej w oko wpadającym antytez charakterów, sytuacyi i nastrojów psychicznych.

Na idei antytezy buduje on też prawie wszystkie pary obrazów *pendants*; n. p. »Walka i pojednanie« z r. 1864 (replika z r. 1866—1867), »Polka wesoła i smutna«, »Pożegnanie i powitanie powstańca«, czarujące obrazy o przedziwnym zestroju momentów psychicznych, świetlnych i krajobrazowych z r. 1865—66, wyprzedzające cichą poezyę wiejskiego dworku odnośne kreacye Malczewskiego, dalej »Podpatrzeni« i »Le rendez-vous« — wreszcie szkice do dwóch może gdzieś w drzeworytach zachowanych kompozycyi z podpisami »Mein Kind« »Leer«: na jednym matka z dzieckiem u piersi, na drugim pochylona w głębokim smutku nad próżną kolebką zmarłego dziecka — i tyle innych.

Dwa dalsze nader interesujące *pendants* zatytułowane »Poezya i Proza« udało mi się odszukać w Tryjeście w posiadaniu hr. Attems-Heiligenkreuz, córki wydawcy Waldheima. W »Poezyi« przedstawia Grottger scenę miłosną w parku, w którym w głębi majaczeją białe pomniki, oblane światłem księżyca: młodzieniec ukląkł przed niewiastą w bieli, całując jej rękę z uniesieniem. »Proza« jest identyczna ze wspomnianą już kilkakrotnie sceną »Przed bankiem zastawniczym«, znaną powszechnie z reprodukcyi litograficznej. Żałuję bardzo, że fotograf tryesteński nie mógł z tych rysunków kredkowych, dziś już bardzo zblakłych, a wspomnianych już pobieżnie ze słuchu przez ś. p. I. Wdowiszewskiego w »Świecie« w r. 1888 (str. 446), wykonać fotografii, nadających się do reprodukcyi.


205 (1861)


206 (1861)


207 (1861)


208 (1861)


209 (1862)


210 (1862)


211 (1862)


212 (1862)


213 (1862)

205—213. POSTACIE KOBIECE Z DRZEWORYTÓW W »MUSSESTUNDEN« 1861—62.

Tu należy także ów już wspomniany słaby drzeworyt z »Illustrierte Zeitung« »Matka bogata i biedna przed wystawą wigilijną« i cudny rysunek w szkicowniku śniatynieckiem o tym samym motywie (z r. 1856/6) »Pani i cyganka w łachmanach«. Rysunek »Francya i Polska« rozgrywa się również na tym motywie antytezy.

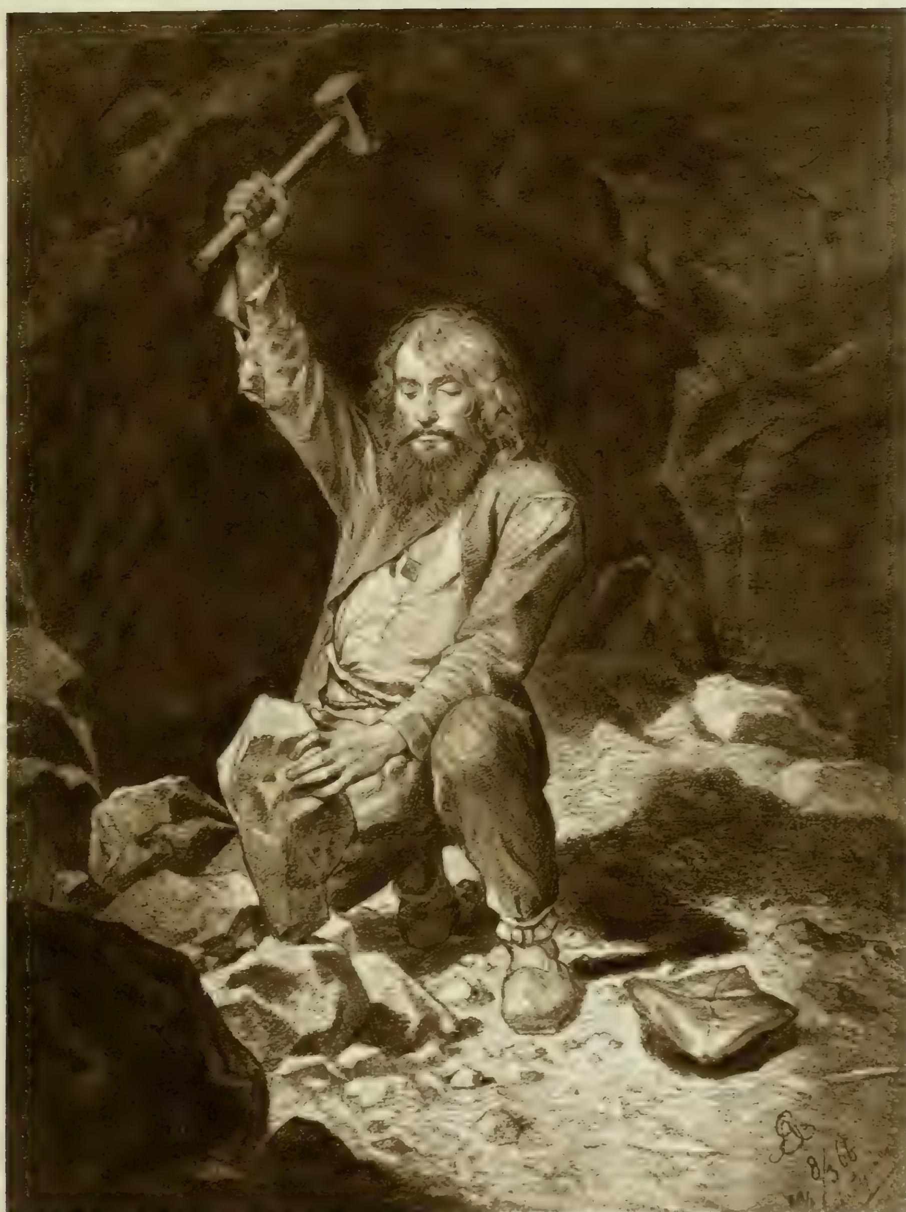
Owe dwa obrazy, poświęcone dziatwie polskiej, stworzone w Grybowie w lecie r. 1866, to jedyne *pendants* bez widocznego motywu antytezy.

Przeciwieństwa rasowe chwyta artysta bardzo szczęśliwie; ale w miarę postępu nabierają typy, zwłaszcza męskie, coraz widoczniej charakteru polskiego (por. Nr. 214 »Matka Rose«); fizyonomie, imponujące nam w »cyklach« swą idealną prawdą, przygotowują się zatem już w tych drzeworytach, znajdując w nich swe niewątpliwie prototypy. Nim artysta przyłoży kredkę do pierwszego kartonu »Warszawy«, będzie już rozporządzał pokaźnym zastępem kreacyi fizyonomicznych. One teraz przedzierzgną się mimowoli w czysto polskie, i to nie w sensie zdawkowo charakterystycznym, lecz idealnym. Bo nie zapominajmy nigdy o tem: Grottger stworzył i d e a ł fizyonomii polskiej, zwłaszcza ideał fizyonomii kobiecej, nie zaś jej typ realny i charakterystyczny. Zlewając te rysy idealne z każdoczesnym nastrojem psychicznym w wyższą jedność, wynosi on swe kreacye ponad wszelką skrajność typu i charakterystyki. Ten ważny nabytek zawdzięcza on zatem rzeczywiście w znacznej części swej pracy illustratorskiej



214. DRZEWORYT DO POWIASTKI »MATKA ROSE«. »MUSSESTUNDEN« 1861.

Drzeworyty, doprowadziwszy artystę do progu świątyni »cyklów«, jeszcze go wprawdzie nie opuszczą, ale tracą dlań zaraz swe znaczenie jako ferment dalszego rozwoju. Liczba ich nagle też się zmniejsza. Z rokiem 1863 zaprzestaje już Grottger illustrowania powiastek — a ponieważ odtąd te drobne obrazki z czasopism waldheimowskich wogóle zupełnie znikają, należy przypuścić, że nakładca nie znalazł do tego zadania drugiego artysty rysownika, równie wytwornego a — taniego. W roczniku 1863 przynoszą »Mussestunden« już tylko cztery prace Grottgera, wszystkie zaopatrzone monogramem. O trzech t. j. »Weselu ruskiem«, o »Chłopach siedmiogrodzkich« i o wspaniałym »Targu na konie« była już mowa powyżej. Czwartym, zajmującym całą stronicę 401,



W MINACH



215. A. GROTTGER I J. MAŘAK. DZIEŃ ZADUSZNY. WIEDEŃ 1862.
»MUSSESTUNDEN« I »ILLUSTRIERTE ZEITUNG«.

jest »Dzień zaduszny« (Nr. 215). »Illustrierte Blätter« publikując równocześnie ten drzeworyt, podają go jako wspólną pracę Artura Grottgera i J. Mařaka. Ale wystarczy rzucić okiem, by się przekonać, że cała kompozycya figuralna, z wyjątkiem co najwięcej babuni w głębi, jest wyłączną własnością naszego artysty Obrazkiem tym mógłby był on nie mniej efektownie zamknąć »Polonię«. Jak czarującym musiał być rysunek oryginalny, skoro jeszcze tyle przedostało się poezyi do drzeworytu przez wszystkie niegodziwe praktyki »ksylografów« wiedeńskich. Wyłączniej jeszcze, niż w »Strasznych wieściach« »Polonii«, mamy tu już same tylko niewiasty, sędziwą matkę zmarłego, jego wdowę, siostrę, osieroconą córeczkę. Ale nastrój jest tu głębszy. Tam nagły, gwałtowny, mimowolny wybuch rozpaczy, zakrawający trochę na końcową scenę z jakiegoś melodramatu, tu smutek serc wiernych, którego lata nie zdołały ukoić. Eliminuje tutaj artysta mężczyznę zupełnie, jak gdyby się obawiał, by on, czyto panując bardziej nad sobą, czy też dając się może porwać myśli o zemście i odwecie, nie zatamował potoków rzewnego smutku lub nie dał im innego kierunku. Tę samą »pieśń bez słów«, tę samą melodyę bezbrzeżnego smutku skomponował artysta także w małym szkicu olejnym »Nad grobem powstańca«, publikowanym w »Świecie«, a znajdującym się w prywatnem posiadaniu w Warszawie.



216. NAD GROBEM POWSTAŃCA. SZKIC OLEJNY. OKOŁO R. 1865.

Czy oryginał rzeczywiście jest obrazem? Czy to nie reprodukcya raczej jakiejś tablicy wotywnej, umieszczonej na ścianie kaplicy grobowcowej w pobliżu Miechowa lub Tomaszowa? Nie! Bądźmy spokojni! Jeśli na nagrobku XV-ego, XVI-ego lub XVII-go wieku wdowa, strojna w krysy, obcisły stanik, rękawy z »puffami«, we wszystkie upięcia i fontazie i kokardy współczesnej mody, czasem może przesadnie sztywna i oficyalna, uklęknie razem z tym



217. TRAGEDYA NIEWIEŚCIA. SZKIC OŁÓWKOWY DO KARTONU. GALICYA 1866.

rzędem dzieci, wyprostowanych i coraz niższych, jakby piszczałki organów, — to dobrze! To coś innego! W tym wypadku, mówi się o »kulturze« i »wpływach zachodu« i publikuje się skwapliwie ten interesujący zabytek. Ale gdyby dziś — broń Boże! — artysta, pracujący w skupieniu ducha, czerpiący z głębi uczucia, zaproponował taką tablicę wotywną, jaką Grottger dał na tym szkicu, przeżegnanoby się, jak przed złym duchem, wymyślając od »secesyi« i innych okropności, podkopujących fundamenty społecznego ładu i podśmiechując się litościwie z »profesorów«, »co to takich cudactw śmią bronić«! Kapelusz ze strusiem piórem? na pomniku? *Czy to ktoś widział?*

Ten szkic olejny jest w każdym razie dziełem niezwykłem, dziełem polskiego Canovy.

Możeby to porównanie dało się snuć dalej poza granicą analogii psychicznych. Boć czyż nie jest to może raczej szkic do płaskorzeźby, niż do obrazu? Czy podobna wyobrazić sobie znakomitszą kompozycyę dla plakiety ku czci i pamięci tragedyi serc, płynącej z tragedyi narodu? Czy nie dałby się ten szkic olejny, jak przypuszczam, prawie że jednobarwny, przełożyć rys po rysie na półplastyczne walory płaskorzeźby?

A kto chce zrozumieć te »Dni zaduszne« i ich piewcę, niech spieszy, za poradą Szyllera w »piewcy krainę«. Nie potrzeba było podkreślać pismem pół czytelnem, co jest jasnem. Wiemy wszyscy: płyta ta kryje ciało z śmiertelną raną w piersi, pod nią spoczywa jeden z tych co legli za »OJCZYZNĘ«. Poza tym szkicem olejnym i poza tym drzeworytem, umieszczonym w pisemku niemieckiem, dokończonym ręką artysty Czecha, nie znam dzieł dalszych, nie znam ich u Grottgera nawet, w którychby typ niewiasty Polki, jak go wytworzyło ostatnie powstanie, wyszedł z równą idealną czystością, z równem mistrzowstwem linii i ekspresyi. Zjawisko fizyczne i psychiczne, strój i nastrój, zlewają się w jedną całość. Żadne inne wrażenie już nam widoku tych niewiast z pamięci nie wytrąci, fantazya nasza nie ujrzy ich już nigdy inaczej, jak tylko w tych szatach żałobnych, na cmentarzu, w dzień zaduszny, pochylone nad grobem bohatera, — jak tylko w tych konturach, spływających się z przeciągłą nutą pieśni żałobnej w jeden strumień bezbrzeżnego smutku.

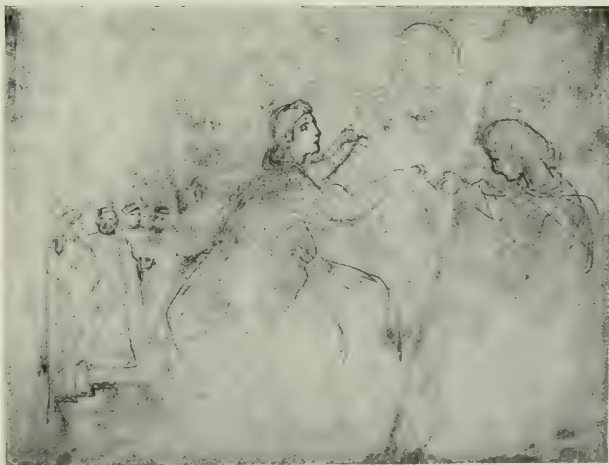
Nie dobre to obrazy! Rodzą one w naszem wnętrzu wspomnienia z naszego życia własnego, ciągną i nas na ten cmentarz do woni kwiatów jesiennych, usychających nad grobem, i do zżółkłej murawy, budzą żal nieutulony za ukochanymi, co nie wrócą i do których przejdziemy. Oba te »Dni zaduszne« to dzieła wielkiego poety. Nie mówmy o nich, że to prace okolicznościowe, podyktowane — kalendarzem! A zresztą! Czyż nie jest każda prawdziwa poezya liryczna — po myśli Goethego — w wyższym sensie dziełem okolicznościowem?

A teraz na sam koniec tego długiego przeglądu kreacyi Grottgera o przodującym pierwiastku elegijnym i kobiecym, dzieł, pochodzących z lat 1859—63, staje jeszcze jeden obrazek olejny, obok »Gościa w pracowni« najsubtelniejszy na punkcie techniki, a obok »Snu« najbardziej może czarujący swą poezyą symbolizującą. Obrazem tym są — »Parki«. Zestawmy w myśli ów rysunek ołówkowy z grupą portretową dwóch kobiet, powyżej wspomniany, dalej dwa znane nam już drzeworyty »Skałę matczyną« i »Dzień zaduszny« (Nr. 123 i 215), wreszcie ostatni karton z »Polonii« »Żałoba«, a otrzymamy całą wiązankę dzieł Grottgera o nader różnorodnej technice graficznej, ale o jednolitym problemie kompozycyjnym. U szczytu tej filiacyi stają



218. »PARKI«. SZKIC OŁÓWKIEM I.

»Parki«, choć one właściwie karton »Polonii« o rok wyprzedzają. Datuję bowiem ten cudny obrazek, jeden z najwonniejszych w całym *gulistanie* sztuki Grottgera na r. 1862, a nie na r. 1864 (jak to czyni, mylnie zdaniem mojem, katalog ostatniej wystawy, O 147). Obraz ten, to owoc długich kombinacyi i dociekań natury formalnej. Artysta wychodzi bowiem w tem dziele, do którego do dziś dnia jeszcze przechowały się w samym tylko szkicowniku p. Fedorowicza nie mniej niż trzy szkice, nie od mitu, od treści, ale od problemu czysto formalnego, od idei formalnej złączenia w grupę artystyczną trzech niewiast, siedzących półkolem, zajętych wspólnie jakimś przedmiotem, będącym źródłem



219. »PARKI«. SZKIC OŁÓWKIEM II.

akcyi i nastroju. Przedstawienie takiego bezpośredniego i równoczesnego reagowania na jakiś motyw, to znowu problem bardziej rzeźbiarski, niż malarski. W pierwszem stadyum projektuje artysta jeszcze ogólnikowo »Alegoryę sztuk wyzwolonych« — dziewica po prawej przedstawia przynajmniej niewątpliwie malarstwo — i zamyka grupę w nizkim, rozwartym trójkącie. Na następnym rysunku (Nr. 219) staje się motyw Park już zupełnie widocznym; Parka lewa, odbierając nitkę od towarzyszki, zaznaczonej tylko ogólnikowo kręgiem głowy, podaje ją równocześnie prawicą sąsiadce, a ta ją, już zupełnie tak, jak na wykończonym obrazie, nożycami przecina. Grupa drobniutkich postaci dołem po lewej, niby grupa widzów, naturalnie do tej kompozycyi nie należy. Ciekawy to przykład użycia dwukrotnego jednej i tej samej kartki szkicownika. W r. 1862-im rzuca artysta na karcie białej, lub może tylko »na czysto wyradyrowanej«, genialny szkic do »Park«, dwa lata później kopiuje w weneckiej Akademii na tej samej karcie pośpiesznym ołówkiem całą lewą stronę znanego obrazu Parysa Bordona »Ofiarowanie pierścienia doży weneckiemu«. Powtarzam: »Parki« są o dwa lata wcześniejsze, świadczy o tem już koloryt dyskretny, niejako przygłuszony i delikatnie cieniowany, koloryt jego profesora Rubena. Tym razem rzeczywiście *litera nocet!* Ale, choć obraz powstał dwa lata przed pobytem artysty w Wenecyi, to przecież zdradza on studya weneckiego malarstwa, zwłaszcza Palmy, reprezentowanego we Wiedniu tak dobrze oryginałem Belwederu i kopią w galeryi Akademii; owa Parka złotowłosa, w głębi z bukietem róż w ręku stojąca, to na pierwszy rzut oka jakby jedna ze sławnych »Trzech sióstr« Palmy; ale kobiety tego pięciozmysłowca przemieniają się, ogrzane ciepłem Grottgerowskiego serca, w postacie wyrafinowane, o życiu duchowem nader skomplikowanem i subtelnem. Najbardziej wenecką, to znaczy najbardziej zadowoloną ze swego bytu wegetacyjnego — jest owa Parka czarnowłosa w uroczej, białej *matinée*; kobieta to wyniosła, dumna i nielitościwa, pokrewna typem owej kokietce z illustracyi do powiastki Tammego. Trzecia Parka natomiast — to jedna z najpiękniejszych jego kreacyi. To indywidualność, tkana przędzą najczulszych myśli. Prawdziwa bogini altruizmu! Przed oczyma jej, zatopionemi w nadciętą już wstążeczkę, snują się obrazki i widzenia młodości, ginącej w oka mgnieniu, wielkich nadziei, nagle rozwianych, serc, łamanych nagłym zgonem ukochanej istoty. Ona widzi i czuje i kocha, ale jej przeznaczeniem jest niszczyć i tracić. Że też ona właśnie, ona, taka wątła i delikatna, o duszy wszechczującej, musi stać się wykonawczynią wyroków wiecznych a bezlitośnych!

A smutek i przejmująca tragedya, ta stała i ciągła tragedya naszego życia, wionące z tego obrazu, wzruszają i rozrzewniają tem głębiej, iż wszystko tu dokoła jest takie urocze! Tyle tu młodości, powabu fizycznego i duchowego, tyle wykwintu, tyle zieleni i słońca, tyle róż wonnych i blasku!

Czy to nie Szopenowska kreacya, nie poezya Musseta?

Zapamiętajmy sobie dobrze ten obraz i tę datę. »Parki« Grottgera, malowane w r. 1862, to pierwszy polski obraz symboliczny. Od niego prowadzi prosta linia do Wyspiańskiego, a zwłaszcza do Malczewskiego.

Te »Parki« to rzeczywiście i nie z punktu tematu tylko prawdziwe dzieło klasyczne.

Z sztuki Grottgera płyną podniety, rodzące kilka filiacyi kierunków, a nie jedno ziarno, posiane jego ręką lekką a delikatną, jeszcze nie zeszło!

IV.

Epoka cyklów.

(1861—1867).



PAMIĘCI
POLEGŁYCH I RANNYCH
NA ULICACH WARSZAWY
WSPÓŁBRACI
A KU WIECZNEJ MORDERCÓW HAŃBIE
27 LUTEGO 8 KWIETNIA
1861.

Oto karta tytułowa »Warszawy« a zarazem jej dedykacya. Więcej jeszcze: to uwertura, łącząca się z cyklem organicznie, uwertura krótka — i sześć lapidarnych akordów o dźwięku wzniosłym i tragicznym, przyćmionym basowym pedałem, akordów, wziętych i długo trzymanych ręką pewną i pozornie spokojną, ale pałającą gorączką.

Dawniej — bywało — gdy z pola chwały dolatywały wieści o wielkiem zwycięstwie, okupionem śmiercią wodza i części rycerstwa, lub gdy się rozwiały żałobne szczęki grobowców, by przyjąć ciało króla-wojownika, drgał stary Wawel od surm i huku moździeży, dźwięczały szyby od kotłów i organów, drgały i dźwięczały serca i nerwy, gdy z chóru płynęła fala wielkiego »Requiem«, granego przez mistrzów flamandzkich, a katafalkowi, otoczonemu wieńcem mitr i pastorałów, delii i pancerzy, kłaniały się do ziemi proporce, wlokąc po ciosach swe długie, barwne strzępy.

Inne to egzekwie sprawiał wiek dziewiętnasty swym bohaterom... tam w małej izdebce nizkiego domu na przedmieściu obcej stolicy, ręką artysty pochylonego nad małym prostym stoliczkiem przy słabem świetle ligroinowej lampki, ręką drżącą od wzruszenia, a wycieńczoną przez długą chorobę.

Czy rzeczywiście, gdyby tej jednej ręki nie było...?

Nie, nie! Ona być musiała.

Są konieczności, konieczności utajone, wynikające ze związków, nam niezrozumiałych, a jasnych oku innemu.

Wodząc wzrokiem po tym szeregu siedmiu kartonów »Warszawy«, oddajemy się długiej, milczącej, bezpytajnej kontemplacyi.

Absorbuje ona nas w zupełności. Ani nam wtedy przez myśl nie przejdzie, że te siedm kartonów to także tylko rezultat, niby koniec podziemnego ganku, otwierający się na światło dzienne, że one stanowią ostatni a jasny punkt ciemnego labiryntu, wijącego się »przez tak liczne wieki« we wnętrzu naszej przeszłości, poprzez warstwy wielkich nieszczęść i ciężkich przewinień i przez pokłady obumierających i odradzających się znowu idei, nadziei, stanów i stosunków. Podobnie stąpamy n. p. po żwirze ścieżki parkowej, pełni podziwu dla drzew-olbrzymów, w zachwycie nad lśniącą zielenią gazonów i barwą wonnego kwiecia, nie myśląc o tem, że pod naszemi stopami spoczywają po długich i mnogich wiekach walk kosmicznych kolosy wymiarów i czasów, których myśl nasza nie ogarnie a oko nie obejmie, i że to wszystko, co nas tu na powierzchni ziemi zachwyca i nasz podziw budzi, to także jedynie rezultat tych wewnętrznych konieczności, do których przypadek dorzucił ręką ogrodnika-architekty tylko kilka ziarnek swego fermentu.

Świat twórczości duchowej ma, tak samo, jak przyroda, podniesiona kulturą ludzką, swe dzieła konieczne, zapisane od dawna w księdze przeznaczeń.

A teraz odłóżmy na chwilę te siedm obrazów i weźmy raz jeszcze do ręki kartę tytułową. Słowa tej dedykacyi, to jakby słońce, zachodzące krwawo



PARKI.

za siedmiu szczytami »Warszawy«. Promienie jego oświecają jaskrawo szczyty łańcucha idei przewodniej, co więcej. padają w głębokie szczeliny, rozwidniając je do dna, aż do pierwszych zawiązków rodzącego się dzieła. Bo ta karta tytułowa to coś pośredniego między dziełem sztuki, a pisanym dokumentem historycznym.

Spróbuję z niej wysnuć całą genezę tego cyklu. Pierwszą pobudką były artyście wypadki z wczesnej wiosny r. 1861-ego. To wynika z tego dokumentu z jasnością, nie dopuszczającą żadnej odmiennej interpretacyi.

Początek pracy nad »Warszawą« musimy zatem odnieść do dni, w których pierwsze żałobne wieści o wypadkach warszawskich przedostały się do Wiednia, a zatem na pierwszą połowę kwietnia. Tymczasem przedstawia się dziś tę sprawę zupełnie odmiennie. Ignorując nie tylko tę dedykacyę, opuszczoną z niewiadomego mi powodu w nowszych wydaniach »Warszawy«, ale i porządek, ustanowiony przez samego artystę dla tych siedmiu kartonów, stawia się zwykle na czele cyklu obie strony z pogrzebu arcybiskupa Fijałkowskiego, który się odbył w Warszawie 10-ego października 1861 r.

Za tą pierwszą pomyłką idzie zaraz druga, błędna interpretacya tamtych pięciu kartonów, widząca w nich także wyłącznie sceny wypadków październikowych, czego znowu skutkiem nieuniknionym jest odniesienie całej pracy nad »Warszawą« do późnej jesieni r. 1861. Możliwe, że i ja do tych pomyłek się przyczyniłem, wystawiając i katalogując w r. 1894 kartony »Warszawy« w porządku takim, w jakim je od właściciela otrzymałem. nie bez poprzedniego poradzenia się zmarłego już dziś przyjaciela Grottgera, a naocznego świadka powstającej »Warszawy«, który. jak przecież przypuszczać mogłem, z intencyami artysty i na tym punkcie dokładnie musiał być obeznany (por. A. Nr. 1289—1295). Naprawiając dziś tę pomyłkę, przywracam w illustracyach załączonych (Nr. 222 do 228) porządek, nadany kartonom przez artystę samego, a podany nam w jego własnoręcznym liście, który za chwilę poznamy.

Ale w tym dokumencie osobistym, jedynym znanym mi z tego roku, nie mówi artysta ani kiedy dzieło rozpoczął, ani w jakich warunkach ono się rozwijało. Musimy sobie zatem obraz genezy drogą kombinującej krytyki zrekonstruować.

Liczne i ważne względy przemawiają przeciwko możliwości powstania całego cyklu dopiero w jesieni.

Pierwszy jest natury zewnętrznej i wynika z prostego obliczenia. Już w pierwszych dniach listopada znajdowała się cała »Warszawa« i to oszklona i oprawiona w te same ramy, w których dziś ją widzimy, na wystawie wiedeńskiego Kunstvereinu. Musiał zatem artysta pracę nad tym cyklem co najpóźniej z końcem października całkowicie ukończyć. Dajmy introligatorowi wiedeńskiemu tylko kilka dni czasu do tej roboty, choć n. p. obrazy »Wojny« całymi tygodniami leżały w introligatorni paryskiej. Gdyby się zatem przyjęło początek pracy choćby bezpośrednio po pierwszych wieściach o manifestacyi



221. PLAC ZYGMUNTA III. WIEDEŃ 1861. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

pogrzebowej 10-ego października pozostałyby artyście wedle tego mylnego założenia co najwięcej trzy tygodnie dla wykonania całego cyklu. Ukończenie go w tak krótkim przeciągu czasu jest tem mniej prawdopodobne, gdy zważymy, że późniejszy jego nabywca, Włodź. hr. Dzieduszycki, bawiąc we Wiedniu w przejeździe z kąpiel z końcem września, widział go w pracowni artysty prawie już na ukończeniu, a przynajmniej w stadyum takiem, że mógł sobie o jego całości wyrobić opinię.

Zważmy dalej, że cykl ten jest przecież wykonany nie ołówkiem lub piórkiem, lecz nowym środkiem graficznym — techniką kredkową. Widać przecież na całych partyach, traktowanych jeszcze w liniach ostrych, równolegle kreskowanych, a nie roztartych wiszerkiem, aż zbyt częste recydywy z dawną manierą ołówkowo-linijną, a zarazem i niemałą trudność, którą artyście ta nowa technika sprawiała, jak powoli już z tych względów technicznych musiała postępować praca.

Przeciwko odniesieniu powstania całej »Warszawy« do dni jesiennych przeważa jeszcze wzgląd drugi, ważniejszy, bo natury psychologicznej.

Dawna stolica Polski była począwszy już od połowy 1860-ego roku widownią całego szeregu pochodów, uroczystych nabożeństw, pogrzebów ze śpie-

wami i mowami, jakoteż licznych innych demonstracyi, działających potężnie na umysły zapalne, a już silnie podrażnione.



222. »WARSZAWA«. I. PODNIESIENIE.

I tak odbył się 11-go czerwca 1860 pogrzeb jenerała Sowińskiego przy udziale kilkunastotysięcznego tłumu, a 29-ego grudnia nie mogły pomieścić kościoły warszawskie pobożnych, cisnących się, by uczestniczyć w nabożeństwach żałobnych za poległych w powstaniu listopadowem. Nadszedł rok 1861. Rocznicę bitwy pod Grochowem obchodzono uroczyście 24 i 25 marca, a zwłaszcza 27, i to wielką procesyą, po której padły pierwsze strzały. Ofiar naliczono »tylko« pięć, ale w dziesięć dni później, 8-ego kwietnia, po rozruchach, spowodowanych rozwiązaniem Towarzystwa Rolniczego, zarządzonem w dwa dni wcześniej, było ich do dwustu. Czyż to nie dość? Czyżby te wieści, napełniające Polskę całą uczuciem grozy, poruszające opinię całej Europy, nie wystarczały do podniecenia naszego artysty, skoro niedocieczonym wyrokiem on właśnie miał być powołany do ich uwiecznienia?

Czyżby te wypadki wiosenne nie zawierały w sobie dostatecznej dozy jątrzącego tragizmu? Czy wydaje nam się choćby prawdopodobnem, by Grottger ze swą naturą wybuchową, jak wulkan, a wrażliwą, jak mimoza, milczał tak długo, niby wyglądając końcowych aktów tej krwawej tragedyi, zbliżającej się już wówczas ku szczytowi swemu?

Czy myślimy, że koniecznem było dlań doczekać się wypadków jesiennych, bardziej imponujących wprawdzie liczbą uczestników, ale nie wiem, czy może nawet nie mniej nieco wstrząsających, jak n. p. owa uroczystość kowieńska z 12-ego sierpnia ku upamiętnieniu unii Polski z Litwą, i ta druga, na polach

horodelskich z dnia 10-ego października ku pamięci Unii z r. 1410-ego, a wreszcie długi szereg demonstracyi warszawskich, począwszy od sławnego pogrzebu arcybiskupa z 10-ego października i wielkiej manifestacyi narodowej, późniejszej o pięć dni, odbytej w dzień śmierci Kościuszki, aż do owych sławnych trzydziesto-godzinnych »nieszporów warszawskich« i zamknięcia kościołów z nakazu ks. Białobrzeskiego?

Nie, nie! Grottger teraz już czekać nie może. Czekał, przewidując i przeczuwając, przecież już od roku prawie.

Ustalmy ten związek między wypadkami politycznymi a obrazami cyklu. Da on się przeprowadzić aż na pięciu obrazach; dwa tylko, to jest pierwszy i piąty: »Błogosławieństwo« i »Wdowa«, nie przedstawiając motywów konkretnych, wpadają jedynie swymi tematami czysto nastrojowymi w chyże tempo wypadków historycznych.

Że obraz piąty należy do najwcześniejszych, mówi nam jego tytuł »Pierwsza ofiara«, przez artystę ostatecznie ustalony, lub raczej ponownie obrazowi przywrócony. Odnosząc się więc do wypadków z 27-ego marca, powstaje on prawdopodobnie już w kwietniu 1861, a z nim równocześnie chyba także i obie, właśnie wspomniane, sceny czysto nastrojowe »Błogosławieństwo« i »Wdowa«, łączące się z nim nader blizko tak tematem jak i techniką, jeszcze w znacznym stopniu kreskową.

Obie sceny z pogrzebu arcybiskupiego i efektowny obraz końcowy datują się same przez się jako najpóźniejsze, z czem ich technika, już bardziej malarska, nie wykazująca już rysunku kreskowego, ale operująca przeważnie kredką, delikatnie roztartą, doskonale się zgadza.

Mogłoby być wątpliwem, do jakiej z tych obu grup należałoby zaliczyć obraz drugi »W kościele«. Czy jest to tylko ogólny motyw nastrojowy, tylko scena, przedstawiająca lud, garnący się w tych dniach trwogi z gorliwością zdwojoną do przybytku Pańskiego? Nie. Mojem zdaniem obraz ten łączy się ściśle z pewnym faktem historycznym.

Spojrzmy na tę piękną grupę przed ławką! Matka z dwojgiem dziatek uśpionych, dziewczyna z ludu, która braciszkowi dopiero co rączki do modlitwy złożyła — dokąd one nagle wzrok swój kierują, wzrok grozy pełen i pogardy? Obie wpatrzyły się w jeden punkt, leżący po prawej przed obrazem i poza jego ramą, jak gdyby stamtąd jakieś niebezpieczeństwo się zbliżało. Tam będą chyba drzwi boczne kościelne, stamtąd dolatuje stuk stąpającego wojska, chrzęst zbroi, głos komendy. Nie można chyba wątpić: to są owe Nieszpory warszawskie. Półtora doby spędził lud, zamknąwszy się w kościołach, na modłach błagalnych, a gdy wyjść się wzbraniał, użyło wojsko przemocy, drzwi wywaliło i, wtargnąwszy, biło i chwytało w niewolę, zbeszczeszczając świątynię Pańską. Wokamgnieniu tłumaczy nam się wzrok niewiast, w jeden punkt utkwiony, a zarazem i stojąca postawa tej matrony, imponującej spokojem, wspaniałą godnością i bohaterską decyzyą. Zrozumiemy też zaraz, dlaczego

tych dwoje dziatek usnęło,—zrozumiemy, dlaczego ten chłopak, taki znużony, oparł swą główkę płowowłosą o krawędź ławki.

Tak staje się nam krwawa przędza wypadków warszawskich roku 1861-go, zarazem nitką przewodnią dla zrozumienia genezy tych siedmiu rysunków kredkowych.



223. »WARSZAWA«. II. LUD W KOŚCIELE.

Łączą się one z wypadkami realnymi, jak widzimy, prawie bezpośrednio. Wszelką możliwość powątpienia choćby najlżejszego na tym punkcie usuwa przecież sam artysta słowami swej wspaniałej dedykacyi. Nie byłożbyto absurdem przypuszczać, żeby on właśnie wypadki tych dni, których czci i pamięci cykl ten poświęca, był z niego wyłączył — lub też żeby na nie reagował artystycznie dopiero po siedmiu miesiącach?! Prawda: chorował tego roku długo i ciężko. W liście do Wł. Dzieduszyckiego mówi o chorobie pięciomiesięcznej. Wyłączamy więc tę przestrzeń czasu co do dnia z historyi genezy »Warszawy«.

A skoro artysta, jak wiem od ś. p. ks. Eustachego Skrochowskiego. dopiero z końcem września z tej choroby się dźwignął, musiał zatem w nią zapaść co najwcześniej z początkiem maja.

Zostają mu zatem jeszcze co najmiej dwa pełne miesiące, w których, będąc przy zdrowiu i porzuciwszy wszelką pracę illustratorską, nie tylko kompozycyom tych piewszych trzech kartonów może poświęcić (i niewątpliwie też poświęca) długie godziny dumania i intenzywne prace, ale znajdzie też czas na jedną (i nie jedną może) kompozycyę dalszą, której później wstępu do świątyni »Warszawy« wzbronił.

Są dwa rodzaje uwertur. Jedna. powstająca dopiero po ukończeniu dzieła

o typie bardziej retrospektywnym, staje się odblaskiem wszystkich estetycznych motywów danej opery. Jest to niby woń *mille fleurs*, wydestylowana ze wszystkich kwiatów, lub raczej fasada świątyni, pierwotnym jej planem nie objęta, która powstanie poniekąd jako teoretyczne skrócenie wszystkich głównych motywów estetycznych, wytwarzających się kolejno w ciągu długiej budowy. Druga, rodząc się w ciągu pierwszych stadyów pracy nad odnośnem dziełem, kryje w swojem wnętrzu zawiązki, przeczucia i przedstany przyszłej całości, majaczącej w wyobraźni twórcy. Typ tamtej jest syntetycznym, typ tej drugiej — analityczny. Przypomina się tu trafna uwaga Szyllera o pewnej fabule dramatycznej. »Jest ona — mówi on — jakby pączkiem: wszystko, co się stanie, już w niej drzemie!« Uwerturę pierwszego typu poznaliśmy już w karcie tytułowej, ale »Warszawa« Grottgera posiada także uwerturę analityczną.

Jest nią rysunek p. t. »Plac Zygmunta III« (Nr. 221). Dlaczego pozostał on szkicem? Dlaczego nie został włączony do cyklu? Rozpłynął się w mistycznem świetle, bijącem od Sanctisimum, trzymanego przez kapłana ponad głowami tysiącznego tłumu, rozpłynął się, jak chmura poranna w cieple promieni słonecznych!

Niknąc i ustępując innej kompozycyi, dzieli on los wszystkich takich uwertur, zawierających w sobie cały przyszły rozwój dzieła, dopiero powstającego. Ale, dochowawszy się przynajmniej w swej pierwszej samorzutnej fazie szkicu, staje się nam zarazem dokumentem nieocenionej wagi. Z jego pomocą możemy stosunek, w jakim cały cykl do wypadków realnych pozostaje, dokładnie obliczyć.

Linia wypadków, przedstawionych na kartonach, biegnie wprawdzie, jakeśmy skonstatowali, począwszy od drugiego, równolegle do linii wypadków faktycznych i aż na pięciu kartonach z ogólnej liczby siedmiu można przedstawione wypadki co do dnia oznaczyć. Chcąc je zszeregować porządkiem chronologicznym, należałoby umieścić pod piątym (Nr. 226) datę 27 marca, pod trzecim i czwartym (Nry 224 i 225) datę 10-ego, pod drugim (N. 223) 14-ego, a pod siódmym wreszcie (Nr. 228) 15-ego października 1861. »Plac Zygmunta III.« łączy się również jak najściślej z wypadkami 27-ego marca.

Ale patrzymy się na wypadki, jakby przez szarą gazę. Dolatują nas wprawdzie jęki konających, chrzęst broni, szept gorących modłów i zgrzyt kluczy, obracających się w starych zamkach kościołów, lecz z daleka i przygłuszone, jak gdyby słabe echa lub odległe wspomnienia.

»Warszawa« nie płynie środkowym i najbardziej rwącym nurtem rzeki, spienionej i huczącej, pojedyncze jej kartony powstają raczej w zatokach przybrzeżnych, gdzie fala spiętrzona rozbija się o skośne mury ochronne, wysunięte daleko ku środkowi rwącej rzeki.

Grottger panuje nad sobą, a jego cykl, to dzieło nie artysty-frenetyka, jakim go poznaliśmy w »Pościgach«, tylko o 3 lata wcześniejszych, ale umysłu twórczego, stojącego już u szczytu doświadczeń życiowych, albo raczej myśliciela, może nawet już i nieco mistyka.

Co też w tym mózgu się nie działo! W żadnem innem jego dziele nie objawia się ta wola i siła panowania nad sobą z taką w oczy bijącą wyrazistością fizycznego gestu, jak właśnie w tym »Placu Zygmunta«. Rysunek ten ołówkowy, o technice kreskowej, o formacie nieco szerszym od kwadratu, o typie zupełne illustracyjnym, robi wrażenie obrazku, wykrojonego z »Mussestunden«.

Tak musiały mniej więcej wyglądać oryginalne rysunki Grottgera do drzeworytów Waldheimowskich.

»Plac Zygmunta III« nosi w każdym calu piętno bezpośredniej aktualności, a rok »1862« to przecież tylko data daru, złożonego hojną ręką artysty.



224. »WARSZAWA«. III. CHŁOP POLSKI I SZLACHTA.

Cały ten pomysł grupy, ujętej ramą okna, albo raczej chwyconej przez nią jakby w kleszcze, z firanką fruwającą w powietrzu i z tą poduszką, zesuwającą się z framugi, świadczy, że artysta przychodzi wprost od pracy illustratorskiej. Ale nie mniej jest to grupa bardzo pociągającą, a pomysł przedstawienia krwawych zajść nie w ich surowej i bezpośredniej rzeczywistości, lecz niejako odbity w zwierciedle czterech temperamentów i epok życia jest prawdziwie »Grottgerowski«. W tych czterech postaciach walczą cztery nastroje o władzę nad umysłem artysty. I on zapłakał jak dziecko na pierwsze wieści z Warszawy i chwycił się za głowę w młodzieńczem przerażeniu i usta zacisnął i pięść groźnie wyprężył: »A, ci niegodziwcy!«

Ale indentyfikuje się on ostatecznie z tym mężem o obliczu tak poważnem i postawie tak wyniosłej, który, kładąc łagodnie swą dłoń rozważną na rękę porywczego syna, zda mu się szeptać: »Nie groź, nie złorzecz występnym.

Zwyciężysz inaczej, a nie tą bronią i nie dziś! Zwyciężysz o innej godzinie świata. Stań się godnym przyszłego zwycięstwa!«

Nasze umysły zwykle nie mają miary do poznania i zrozumienia przenikliwości czysto intuicyjnej, jaka staje się udziałem natur o tak wyjątkowo misternej konstrukcyi, jak natura Artura Grottgera. One poprostu usuwają wszelkie nasze podziały władz i sił umysłowych, tworząc kombinacye własne. Za maską wzroku młodzieńczo - płomiennego i policzka, pałającego gorączką entuzyazmu, działa i myśli i tworzy jakaś wyższa wieszcza mądrość, łącząca się ze światem, z wszechświatem raczej, z tem, co jest i co będzie pajęczyną najsubtelniejszych przeczuć, zrozumień i przewidywań.

»Plac Zygmunta III« ostatecznie nie wszedł w skład cyklu. Nie potrzebował, nie chciał słyszeć artysta dźwięku tej struny nienawiści, choćby nawet stłumionej w owym siedmio-strofowym psalmie godności i rezygnacyi. Milczeć i panować nad sobą — to srogi ból dla serca młodego, to ciężka próba dla altruisty. W tym wielkim bolu zjawia się też wielka pocieszycielka. Jest nią religia. Wszystkie siedm obrazów łączą się z religią, z jej obrzędem i jej przybytkiem, z postacią i funkcyą kapłana.

Dla trzech obrazów jest widownią wnętrze kościoła, czwarty rozgrywa się przed jego portalem, dwa dalsze wyobrażają obrzęd pogrzebny, kondukt zwłok arcybiskupich. A siódmy? To chyba także mur świątyni Pańskiej, pod którego stopy runie za chwilę ciało »pierwszej ofiary«, a pierwsze krople ze śmiertelnej jej rany płyną na okładkę modlitewnika, który w oczach naszych wypadł z omdlewającej ręki konającego.

Nie umie artysta lepiej zadokumentować swej niezłomnej wiary w świętość sprawy narodowej, jak tem, że ją łączy ze świętością religii. Sakramentem w ręku kapłana otwiera on ten cykl, kończy go zamknięciem kościoła!

W roczniku 1862 wymienionego już dwukrotnie czasopisma »Postęp« znajdujemy następujące dwa wiersze na zamknięcie i otwarcie kościołów warszawskich.

ZAMKNIĘCIE KOŚCIOŁÓW.

Zapadły ciężkie podwoje kościoła,
Zaskrzypły rdzawe zasuwy zamczyska,
I mnich łzę otarł, co z ócz mu wytryska,
I starł pot krwawy z ranionego czoła.

Zamknęły kościół zasuwy, podwoje,
Na nim przekleństwo z mordów srogie ciąży.
By je zdjąć z niego w prawach świętych stoi:
Potrzeba modłów i poświęceń księży.

Nie bluźnię, starcy! Ja bez poświęcenia
Wszedłbym w ten kościół, choć on jest przeklęty;
W krwi, co go zlewa, męczenników świętej
Znaczyłbym rękę, a do rozgrzeszenia

Każdybym ołtarz krwią tą w krzyż przeżegnał,
Takiem żegnaniem święciłbym ołtarze,
Takim-bym krzyżem przekleństwo z nich zegnał:
Krew męczenników i przekleństwo zmaże.

A. G.

(»Postęp« III. 1862. 178).

OTWARCIE KOŚCIOŁÓW W WARSZAWIE.

»Otwórzcie, książęta, bramy wasze
i podnieście się bramy wieszcze,
a wnijdzie król chwały«.

Gdy ci duszę ból przytłoczy,
Gdy ci z lica łza się stoczy,
Słyszysz twego głos anioła,
Co cię woła do kościoła!

A w kościele łza przepłynie,
A w kościele ból przeminie,
Bo na smutek, na strapienie
Tam znalazłeś pocieszenie.

Kiedy ciężkie jarzmo wroga,
To ucieka się do Boga,
Bo litości anioł woła:
»Do kościoła! do kościoła!«

A w kościele złoto-póry
Wnet nadziei anioł z góry
Zdrój pociechy w serce wlewa,
O pomocy ci zaśpiewa.

Gdy zwątpienie cię opadnie,
Kiedy rozpacz cię owładnie,
Coć osiadła w sercu na dnie
Anioł woła: »Do kościoła!«

A w kościele twej rozpaczy
Po modlitwie ulga spłynie,
A zwątpienie wnet przeminie,
Twój ci obłęd Bóg przebaczy.

Gdy srogość wzmaga wroga,
A ty zwątpisz w pomoc Boga,
Anioł dobry na cię woła:
»Do kościoła! do kościoła!«

A w kościele po modleniu,
Zadrży-ć serce wielką mocą
I za Boga wnet pomocą
Już nie wątpisz o zbawieniu.

Otworzyli nam kościoły,
Bo przekleństwo z nich już zdjęte;
Gdy kościoły odemknięte
W nie wołają nas anioły.

A. G.

(»Postęp« III. 20 czerwca 1862. 125, 6).

Jeżeli autorem tych poezyi nie był Agaton Giller, to był nim chyba współredaktor »Postępu« i twórca »Warszawy«, Artur Grottger. Podtrzymuje w nich artysta tę wzniosłą nutę, uderzoną w kompozycyach kartonowych. Podobnym akordem, jaki tu daje siódmy, ostatni obraz, ale jeszcze potężniejszym, bardziej tragicznym, zakończy on swe wielkie oratoryum, któremu na imię »Wojna«.

W zacisznej pracowni, w chwilach samotnych dumań, w długich nastrojach owej biernej, smętnej czułości, w jaką duch w ciągu długiej choroby tak łatwo popada, rozświeca mu duszę jasność myśli intuicyjnej, wnikającej w siebie, myśli, nie mąconej podniecającem słowem, nie drażnionej co chwila nową wieścią hiobową.

Odzywają się wtedy głosy wewnętrzne, sycąc ducha świadomością tragicznych konieczności, rzucając nań kir smutnych przewidywań, a skrzydła fantazyi zwolna, jakby senne, opadają. W marzeniach sennych nie ujrzy on wtedy postaci tej uwodzicielki najniebezpieczniejszej, a najbardziej pociągającej, o skrzydłach szeroko rozpiętych, którą jest nadzieja. Zjawi mu się raczej jej przeciwniczka z głową pochyloną, o smutnem obliczu, o ramionach okutych we własne kajdany. Na imię jej R e z y g n a c y a.

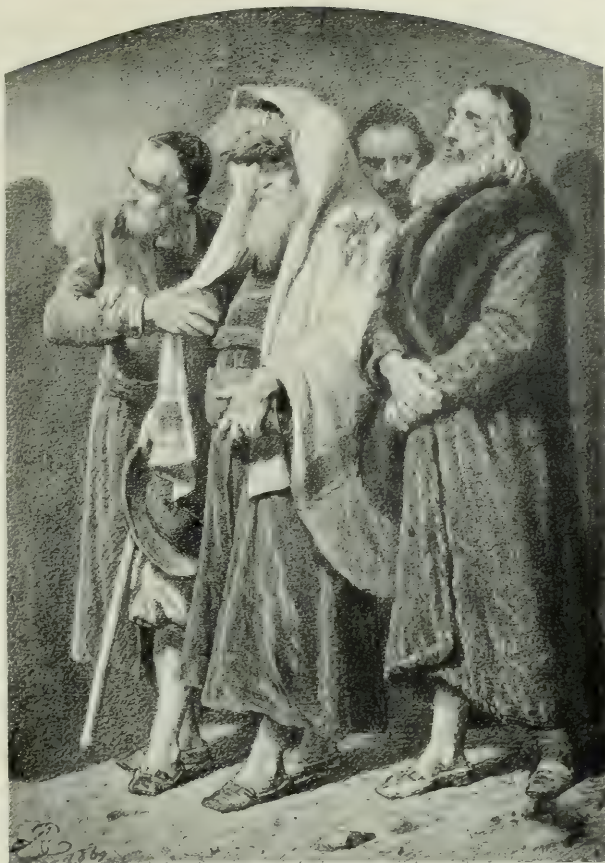
Zjawi się ona nieraz w widzeniach 24-letniego młodzieńca i zapanuje nad jego fantazyą. Odbije się to na niejednym kartonie tego cyklu.

Z wrażliwością hyperestetyka unika on, jak już wspomniałem, wszelkich silnych świateł, gwałtownych ruchów, wybuchów psychicznych i drażniących motywów; niemasz tu ni żołnierza, ni broni. Jego »Warszawa« nic nie wie o istnieniu tego boga, wielbionego pieśnią niemiecką, co to »kazał róść żelazu«. Półmrok i cisza. Światło nie ma siły, cienie nie mają wyrazistości, a sylwety aktorów zarysowują się mdło na blizkich tłach, jakby oświetlone mgławym księżycem. Gdzie zostały próbki luministyczne z drzeworytów? Na firmamencie, wiszącym nad »Warszawą«, nie widać tych chmur, grożących blizką eksplozyą, a drgających od krwawych błyskawic, zwiastunek blizkiej burzy, po której znowu słońce zaświeci i zaświergoce skowronek. Zda się, jakoby nad »Warszawą« wisiały wielkie, ciężkie, szare, nieruchome mary i bezkształtne kolosy, tamujące nam kroki, gniotące ku ziemi, odbierające myślom krzepkość i polot.

Duszno i ciężko oddychać w tych obrazach bez powietrza i przestrzeni, w bezświetlnym prawie i bezniebnym półmroku tych wązkich prosceniów, w tej ogromnej, strasznej, niesamowitej, milczącej ciszy, której ani słowo nie przerwie.

A z tych masowych rozruchów, z tej »całej Warszawy«, idącej za trumną arcybiskupa, z wielotysięcznych tłumów, demonstrujących na procesyach i zgromadzeniach — jak malutka tylko garstka przedostała się na kartony tego cyklu! Sami tylko reprezentanci. Naliczymy ich na wszystkich siedmiu kartonach, włączając już nawet osoby drugiego planu, majaczące w słabych konturach, zaledwie trzydziestu! Z wyjątkiem »Nieszporów« te same obrazy o trzech figurach co najwięcej.

Przypatrzmy im się bliżej!



225. »WARSZAWA«. IV. ŻYDZI WARSZAWSCY.

Są tu kapłani i mnisi, starcy i ludzie w sile wieku, kobiety wiekowe i młode, matki z niemowlętami przy piersi, dziewice i pacholęta — już nie hetmańskie — wpatrzone w ekstazie w Sanctissimum. Są wszyscy, są wszystkie stany, wieki, wyznania nawet, o których wspomina »Krwawy rocznik« 1861 — brak tylko aktorów g ł ó w n y c h. Gdzież ta młodzież męska, zapalona i zapalna, do czynów pochopna, gdzie ci uczniowie Szkoły Głównej, a zwłaszcza Szkoły Sztuk Pięknych, którzy byli głównym bodźcem i fermentem całej akcyi? Gdzie ich schadzki potajemne, gdzie nocne narady nad manifestem, gdzie wreszcie te sceny, działające tak potężnie na wyobraźnię artystyczną, jak n. p. maczanie chustek we krwi poległych ofiar i t. d.? Raz spostrzegłszy brak zupełny tego głównego czynnika i fermentu, bierzemy ustawicznie znowu fotografie tego cyklu do ręki, niepewni, czyśmy przecież może jakiegoś odnośnego momentu nie przeoczyli. Mylimy się. Jest j e d e n młodzieniec. Jedyny! To ten, co, trafiony kulą, wali się w tył na bruk warszawski. Wyrwie się artyście z piersi tu po raz pierwszy i ostatni krzyk grozy, ale

jak stłumiony, jak artystycznie zaraz przyciszony! Wsuwając po prawej w obraz jakiś mur, lub róg kamienicy, zakrywa nim artysta widok postaci sołdata, widok równie przykry, jak zbędny. T o p i e r w s z a o f i a r a. Zaiste, takby sobie nikt roli młodzieży w rozruchach warszawskich, przedstawionych ręką Artura Grottgera, nie wyobrażał!

Roztkliwia i rozpływa się współczująca jego dusza w tych bolesnych obrazach. Artysta, rwący się do życia, a tak uciech żądny, pozna teraz nową żądzę i nową rozkosz, obce mu dotychczas: żądzę poświęcenia się i rozkosz cierpienia. Cierpieć, a tem cierpieniem wznosić się, róść, szlachetnieć, doskonalić się, oto duchowy odblask »Warszawy«. W ciszy długich, bezsennych, przechorowanych nocy dosłuchał się głosu Polski, wzywającej go, by odtąd jej, jej tylko i sztuce całego siebie oddał. Ona zjawia się nad jego sztalugą, znaczy mu czoło, czyni go swym wybrańcem.

Dotrzymał, co jej ślubował, najpierw jako człowiek, jako umysł i charakter. Jako artysta złożył w tym cyklu jedną obietnicę więcej, ostatnią, najświętszą. Już za rok z niej się wywiąże w drugiej »Warszawie«.

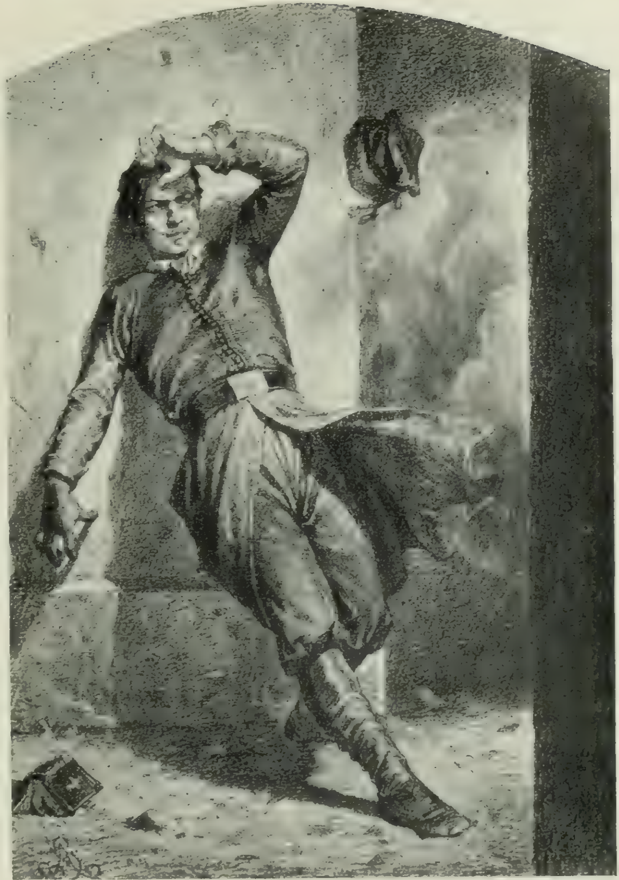
Tak poznajemy łącznie z genezą dzieła i dzieło samo, jego ideę przewodnią, jego charakter etyczny i estetyczny.

Z licznych kwestyi, godnych omówienia w tym związku, a mających dla historyi naszej umysłowości nie mniejsze znaczenie, niż np. kwestya genezy »Dziadów«, lub tak zw. »Niedokończonego Poematu«, omówię tu na razie tylko dwie.

I tak pytamy się najpierw, czy też artysta już od pierwszych kartonów, reagujących, jak widzimy, bezpośrednio na wieści, nadchodzące z Warszawy, powziął myśl c y k l o w e g o i c h p r z e d s t a w i e n i a? Druga jest natury więcej technicznej. Tyczy się bowiem s p o s o b u p o w s t a n i a p o s z c z e g ó l n y c h k a r t o n ó w.

Na pierwsze pytanie jestem skłonny dać odpowiedź potakującą. Dla artysty-poety i to takiego, który w praktycznej szkole publicystyki illustratorskiej nauczył się wyłączać z płynnego życia poszczególne sceny i nadawać im wyraz artystyczny, nastręczyły wypadki z końca marca i początku kwietnia tematu aż zbyt wystarczającego do wypełnienia nim cyklów o kilku kartonach, których nie musiało być koniecznie zaraz aż siedm. Z ideą przedstawienia pewnego tematu lub motywu w kilku obrazach oswoił się już od r. 1857, od czasu swego *tableau* do »Würde der Frauen«, przeprowadził ją w r. 1858 w »Trzech dniach« i w »Kalendarzu«, a w maju tego roku 1858-go dał był w »Szkole szlachcica« faktycznie pierwszy cykl »*en forme*«. Cóż bardziej naturalnego nad to, że teraz wybrał formę tę samą, najbardziej odpowiednią dla dzieła, w którem idzie krok w krok za biegiem wypadków, toczących się po pochyłości.

Jeszcze jeden ważny motyw za tem przemawia. Jest nim nagłe zerwanie



226. »WARSZAWA«. V. PIERWSZA OFIARA.

z pracą illustratorską i to prawie dokładnie z dniem nadejścia pierwszych wieści żałobnych z Warszawy. »Warszawa« oddziela się bowiem od innych prac Grottgera dłuższą pauzą, niby świątynia, którą projektujący architekt odłącza wolnym placem od szeregu budowli świeckich, domów prywatnych, nanizanych na linię wytyczną ulicy.

Cykl ten jest oprócz kilku illustracyi w »Mussestunden« jedynem dziełem, noszącem datę r. 1861.

Nie znajdziemy jej na żadnem dziele olejnem, na żadnej tekturce, pokrywającej się cieniutką błonką barw wodnych, i na żadnym rysunku. Illustracye jego, nie opuszczające od pół roku ani jednego numeru Waldheimowskiej publikacyi, teraz nagle z kwietniem się urywają. Artysta nasz, to jakby pątnik, co, zdążywszy wreszcie do cudownego miejsca, zanim próg uświęcony przestąpi, przedtem jeszcze przystanie na schodach, odpocznie, przeciągnie się i otrzepie kurz po długiej pielgrzymce.

Gdym przed siedmiu laty, przygotowując wykłady uniwersyteckie o Grottgerze, rozłożył na stole mej pracowni kilkanaście tomów illustrowanych czasopism z lat 1860—6, dla których on pracował, lub mógł pracować, a w tem dziewięć tomów czasopism Waldheimowskich, siedm tomów »Gartenlaube«, dalej cztery tomy »Postępu«, biło mi serce w oczekiwaniu, że odkryję rzeczy nowe a ważne dla genezy »cyklów«. Jak wielkie było moje rozczarowanie! W »Gartenlaubie«, którą, idąc za mylną wskazówką Kanteckiego, niepotrzebnie przeszukałem, niema wogóle ani jednej pracy Grottgera. Tem większe było me zdziwienie, że znajdowałem w innych czasopismach z tych lat liczne sceny z powstania, jak napady, konwoje, utarczki, sceny obozowe,

a wreszcie krajobrazy i widoki z Polski, świadczące o żywem zainteresowaniu się Europy naszą ojczyzną i krwawymi jej wypadkami, ale wśród nich, w latach 1861—2 przynajmniej, ani jednej pracy Grottgerowskiej ręki!

Że też rzeczywistość zawsze niweczy wszelkie obliczenia i wnioski, ułożone na podstawie prawdopodobieństwa!

Bo kiedyż moglibyśmy się spodziewać spotkania się w czasopismach, zagranicznych zwłaszcza, z całym szeregiem prac Grottgera, jeżeli nie właśnie w tym »krwawym roczniku«, którego on, publicysta-illustrator już wówczas wysoce ceniony, mógł być przecież tłumaczem najbardziej wiarygodnym i powołanym! Był przecież jakby stworzonym na »specyalnego korespondenta«, zostającego na bruku wiedeńskim, którego prace byłyby niewątpliwie bardziej poszukiwane i lepiej płatne od jego obrazków do bajek rumuńskich, lub do nowelek, które go nie interesowały, lub wreszcie do jego scen z życia ludów, których nigdy nie widział!

Tłómaczy się ten objaw zmobilizowaniem wszystkich sił i zasobów na jedną kampanię — tym podniosłym stanem ducha, dzięki któremu artysta, przyjąwszy niejako wyższe święcenia, dziś już prace i zajęcia dnia wczorajszego uzna jako błahe i prawie niegodne siebie.

Stąd to pochodzi, że na wspomnianych scenach powstańczych spotykamy się nie z literami A G, zahaczającemi się jakby pierścienie magiczne, lecz z wielkiem leżącem *S* (inicyałem Swobody), z monogramami i podpisami Brunera, obu braci L'Allemandów, a najczęściej z monogramem »V Km«, tym »gmerkiem« Wincentego Katzlera, illustratora biegłego, a żądnego senzacyjnych tematów. »Mussestunden«, organ niejako urzędowy artystycznych komunikatów naszego artysty, nie dają się wyprzedzić przez inne czasopisma illustrowane. Już w Nrze 13. rocznika 1861, a więc w dniu 1 maja, przynoszą większy drzeworyt, przedstawiający rozruchy warszawskie z dnia 27-go marca, napad kozaków na procesyę, odbytą ku pamięci bitwy pod Grochowem, drzeworyt, któremubyśmy również mogli dać tytuł »Plac Zygmunta III«. Znać na nim wprawdzie pośpiech rysownika i niedołęstwo technicznego wykonawcy, ale byłoby się może skłonnym widzieć tu rękę Grottgera. Formy konia po lewej, postać mnicha na klęczkach, zasłaniającego sobie oczy, dalej po prawej owa grupa z damą w krynolinie i ozdobnej mantylce, opierającą się w przerażeniu na ramieniu męża, i ta główka młodzieńca w konfederatce — przemawiałyby może za jego autorstwem. Po dokładniejszem zbadaniu i porównaniu poznajemy atoli i tutaj rękę Wincentego Katzlera, podlegającego teraz coraz widoczniej wpływom tej grafiki Grottgerowskiej, która dwa lata przedtem jeszcze na jego własnych pracach się wzorowała. (Por. Nr. 229).

A teraz przechodzę do kwestyi drugiej. Pytamy się, jak powstawały poszczególne obrazy, czy drogą szkiców wstępnych, a więc tak, jak »Lituania«, czy też wprost na kartonach, jak np. »Wojna« ? Odpowiedź nie jest łatwą

i nie wyjdzie, na razie przynajmniej, poza granicę rozważenia różnych »za« i »przeciw«.

Co do mnie, głosuję za powstaniem obrazów bezpośrednio na kartonach bez poprzednich szkiców. Oto moje argumenty.



227. »WARSZAWA«. VI. WDOWA.

Nie posiadamy żadnego, choćby najbardziej tylko pobieżnego szkicu do któregokolwiek kartonu »Warszawy.« Łączy się obecnie mylnie zupełnie rysunek ze szkicownika p. Fedorowicza, przedstawiający młodzieńca padającego na wznak (por. Nr. 230) z kompozycyą »Pierwszej ofiary«. Stosunek jest odwrotny, szkic ten nie jest studyum do tego kartonu, lecz przeciwnie, jego reminiscencyą i to co najmniej o trzy lata późniejszą (z r. 1864), na co już wskazuje mistrzowstwo i ruch ręki lekki, zaledwie zaznaczający główne szczegóły. Rysunki ołówkowe zaś z lat 1860—61 są kreskowane i pełne motywów wagi drugorzędnej, trącą one zatem jeszcze techniką illustratorską, czego najlepszym przykładem »Plac Zygmunta III« (Nr. 221). Jakaż różnica między techniką, wprawdzie już nader pewną siebie, »Placu Zygmunta III« a niezrównanem mistrzowstwem tamtego rysunku, który poznamy później jako końcowy szkic cyklowej seryi rysunkowej »Bór«! Drugi rysunek zaś, »W kościele«, odnosi się wprawdzie do »Warszawy«, ale nie do jej redakcyi pierwszej, lecz do drugiej.

Drugim argumentem jest charakter całego dzieła, jeszcze nieco illustratorski i obrazkowy. »Warszawa«, przy całej głębokości motywu uczuciowego i nastrojowego, trąci jeszcze nieco typem dzieła zrobionego »na oglądanie«, na pokaz, na wystawę. To nie są jeszcze widzenia czysto osobiste, jak szkice do »Boru« lub obrazy »Lituanii«, ale obrazki o zakroju nieco publicystycznym, tu i ówdzie z drobniutką, a z pewnością niezamierzoną domieszką motywu senzacyjnego.

Trudno! Dwuletnia już blizko natężona praktyka illustratorska nie mogła przejść, nie zostawiwszy po sobie śladów także ujemnych. Artysta myśli i marzy tylko o sztuce, ale ołówek jego nie zapomina wbrew woli swego pana o publiczności. Motywy tematowe górują nad kompozycyjnymi. Nie przebija się tu jeszcze nigdzie (z wyjątkiem może sceny kościelnej, Nr. 223) świadomość o istnieniu pewnego schematu kompozycyjnego. Żaden karton nie przedstawia się jako rezultat. Niema prób estetyczno-formalnych, przygotowujących jego formę ostateczną na luźnych świstkach lub kartkach szkicowników, dzięki którym geneza »Lituanii« staje się tak interesującą. Jest zatem sporo kwestyi, tyczących się genezy »Warszawy«, a na razie jeszcze nie wyświeconych. Tembardziej będzie chyba czytelnikowi pożądanem zapoznanie się z pewnym dokumentem, odnoszącym się bezpośrednio do genezy tego cyklu, nader ważnym, bo, o ile wiem, jedynym.

Jest nim wspomniany już list A. Grottgera do hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego, pisany z Wiednia w ostatnich dniach grudnia 1861. Znajduje się on przechowany starannie w cennych zbiorach biblioteki poturzyckiej we Lwowie, posiadającej tyle skarbów kultury polskiej. Oto jego tekst:

Jaśnie Wielmożny Panie Hrabio!

Już przed kilkoma latami, ośmielony Jego własnem oświadczeniem, ażebym, w razie, gdybym miał jaką lepszą robotę, bez zapytania wprost przysłał ją do Niego, dziś odważam się korzystać z tego wezwania.

Moje »kilka słów o Warszawie« ukończywszy, nie mając najmniejszej nadziei, że się tu w Wiedniu utrzymać by mogły, zachęcony przez kilku kolegów, dałem na wystawę, ażeby już w ostatnim razie bogdaj tą odrobiną, może wyraźniej, może więcej od serca opowiedzieć to, co nas dotyka, co nas boli. Bóg mi w tem dopomógł i dzięki gorące Mu składam; pisma tutejsze, powiem, może zanadto pochlebnie o tem się wyraziły.

Te, które dostać mogłem, przesyłam.

Otóż wówczas, zachęcony także przez naszego Loefflera i innych tu bawiących rodaków, postanowiłem zachować je dla drogiego nam zbioru J. Wielm. Pana Hr. i dlatego wszystkich propozycyi względem sprzedaży tychże robót nie przyjąłem.

Wszystkich rysunków jest siedm; w krótkości podaję ich znaczenie.

I. Przedstawia »chwilę podczas podniesienia najświętszego Sakramentu«. Przedmiot tak często widziany, ale położyłem go na czele, by z Bogiem rozpocząć.

II. Nasz Lud Polski, bez różnicy płci, stanu i wieku, modlący się do tego Boga za... Jest to przyczyna, dla której ten Lud dziś w ucisku, we łzach i we krwi.

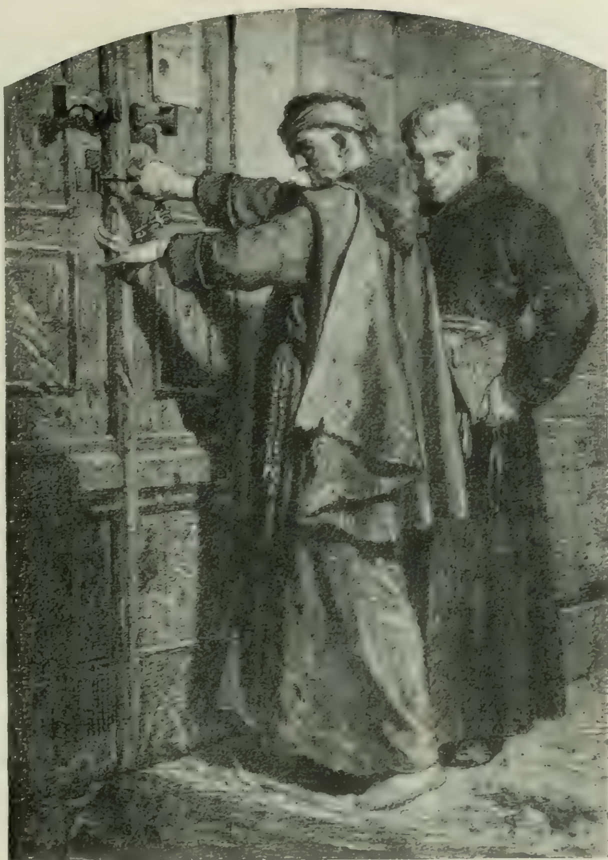
III. Epizoda z obchodu Pogrzebu Prymasa Fiałkowskiego. Chwila opisana w naszych pismach czasowych: »Chłop polski i Szlachta«.

IV. Z tegoż: »Żydzi warszawscy«.

V. Jedna z tysiąca ofiar.

VI. Wdowa — a raczej »Nasze rozdarte serce«!

VII. Zamknięcie domu Bożego — bo się nam już i modlić i patrzyć na tego Boga nie wolno!



228. »WARSZAWA«. VII. ZAMKNIĘCIE KOŚCIOŁÓW.

Na wystawie tu w Wiedniu były tak nazwane: 1. »Das Hochamt«. 2. »Die Vesper«. 3. »Episode aus der Leichenfeier des Erz-Bischofs Fiałkowski«. 4. również tak. 5. »Auf der Strasse«. 6. »Die Witwe«. 7. »Das Sperren der Kirchen«, a wszystko razem »Aus Warschau«. Dziwne, że tego Niemcy pojąć nie mogli, że ja, nie ruszając się wcale z Wiednia, potrafiłem to tak uczuć; tak jak gdyby to prawda było, że Polak Ojczyznę kochać zapomni! — Ale ażeby dać Szan. Hrabiemu dowód, o ile mnie w tem zrozumiano, to podaję przytem także kopię z krótkiej improwizacyi na te rysunki, którą zrobił na jednem ze zgromadzeń artystycznych jeden z zasłużonych poetów niemieckich Dr. Foglar. Byłem przytem, kiedy te wiersze z całym zapałem w prawdziwem uniesieniu artystycznem odczytał. Słyszałem, z jakim entuzyazmem te wiersze przez zgromadzenie 200 Niemców przyjęte zostały i płakałem w duszy, jak dziecko! Mój Boże! — możnaż być lepiej wynagrodzonym? Ale teraz do smutnej prozy, Szanowny Panie Hrabio. Przeleżałem całe lato, bo 5 miesięcy, w bezczynności, złożony ciężką chorobą, straciłem prawie wszystkie środki do uczciwego utrzymania mojego i mojej biednej rodziny — dziś złożyłem w tych robotach wszystko, com myślał, com czuł, to, com nad życie ukochał — i to, w czem moje nadzieje pokładam. Racz to Pan Hrabia łaskawie przyjąć i dopomódz mi, przysłaniem najrychlejszem 600 fl. w. a.



229. W. KATZLER. PLAC ZYGMUNTA III. 27 MARCA 1861 R. »MUSSESTUNDEN« 1861.

Teraz kończę, prosząc o łaskawe przebaczenie za moją zuchwałość i zachowania mi nadal swoich względów, z czem zostaję

unIżony
Arthur Grottger.

Wiedeń, 22/12 861.

Adressa moja: Arthur Grottger, Maler — Wien. Wieden, Mittergsteig 412.

Tak przeszedł ten cykl w styczniu 1862-go na własność śp. hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego i znajduje się do dziś w pałacu przy ulicy Kurkowej.

Dzięki temu dokumentowi znamy teraz porządek, jaki artysta tym siedmiu kartonom ostatecznie nadał. Musimy go szanować jako rozporządzenie jego ostatniej woli. Wobec tak wyraźnego jej brzmienia upadają wszelkie inne kombinacye, choćby najponętniejsze, i mogą mieć tylko względne znaczenie jako



230. RYSUNEK ZE SZKICOWNIKA.

ludus ingenii. Kartonom »Warszawy« nadał artysta na wystawie Kunstvereinu pewien porządek, który potem przejął i przekazał w wydaniu albumowem.

Tych siedm słów bolesnych układa się w pewną rytmiczną całość o dwóch częściach. Pierwsza połowa obejmuje cztery, druga dalsze trzy kartony. Pierwsze obrazy w każdej części dążą ku prawej, końcowe ku lewej, środkowe zaś »Nieszpory« (względnie »Pierwsza ofiara«) staje przed nami w skosie tak łagodnym, że robią wrażenie kompozycyi prawie frontalnych. W ten sposób tworzy każda z połów pewną odrębną estetyczną całość, robiąc wrażenie obrazów, ustawionych w półkolu nyży. Wydobycie na jaw tego estetycznego momentu zdawało się artyście nader ważnem. I słusznie! Zajmując i zadawalając estetyczny zmysł widza tym misternym układem, odwraca on jego uwagę od pewnej, a zaiste nie małej usterki. Jest nią nierówna skala wysokości figur. Już postać wdowy jest znacznie niższą od postaci męskich na innych obrazkach, a gdyby kobiety z »Nieszporów« powstały, sięgałaby im ledwie po ramioną. Nierówna ta skala nie tłomaczy się tutaj różnemi fazami pracy nad dziełem, jak to ma miejsce w »Wojnie«, lecz wynika w obrazie szóstym, jak przypuszczam, z zamiaru przedstawienia kobiety o nieco wątłej budowie ciała; powodem zmniejszonej skali w obrazie drugim jest znaczna ilość figur, dla których musiałby artysta, chcąc je dać w skali, przyjętej w innych obrazach, cały karton znacznie powiększyć, a przedewszystkiem rozszerzyć.

Temu misternemu układowi podporządkowuje on zupełnie chronologiczne następstwo przedstawionych tu wypadków.

Raz na to się zdecydowawszy, musi też z konieczności zatrzeć wszelkie aluzye do motywów realnych. Dając n. p. obraz piąty dopiero po obu scenach pogrzebowych, nie może go zatytułować »Pierwszą ofiarą«, lecz daje mu tytuł nieco ogólnikowy, »Jedna z tysiąca ofiar«. Podobnie ma się rzecz z »Nieszporami«; według chronologicznego następstwa faktów powinienby ten karton być przedostatnim, wyprzedzać bezpośrednio »Zamknięcie kościołów«. Artysta, dając go na miejsce drugie, nie chce widocznie, żeby się w nim domyślano jego właściwej treści, by w nim widziano przedstawienie historycznego faktu.

Możliwe, że i wzgląd na cenzurę wpłynął ubocznie na nadanie obrazom tak oględnych tytułów. Dopiero w wydaniu albumowem, zwracając się tekstem w trzech językach (polskim, niemieckim i francuskim) niejako do najszerszej publiczności, przywraca artysta znowu także niektóre aluzye do pewnych specyalnych wydarzeń.

Skromna salka wiedeńskiego Kunstvereinu, mieszcząca w sobie od pierwszych dni listopada r. 1861 przez kilka tygodni »Warszawę«, staje się dla artysty platformą, z której przed okiem i sumieniem świata roztacza »sprawę polską«, największą z rzek, nurtujących — chwilowo — podziemnie. Oto znaczenie zewnętrzne dzieła, stworzonego przez młodzieńca dwudziesto czteroletniego, piszącego ze skromnością prawie jeszcze potulną, ale równocześnie z tą świadomością, że w tej pracy jął się rzeczy wielkiej i świętej — ręką czystą. Tworząc pierwsze obrazy »Warszawy«, nie zdawał sobie artysta zapewne sprawy z całej ich doniosłości tak dla ogółu spraw narodowo kulturalnych, jak i dla swego najbliższego rozwoju. Nie przewidywał może, że to dopiero początek cyklów, tak samo, jak przecież nie mógł przewidzieć dalszego rozwoju wypadków politycznych, z którymi razem, zdążając za ich szybkim biegiem z kredką w ręku, rósł i potężniał jako duch i jako twórca. Może i po skończeniu »Warszawy« jeszcze nie czuł, że już odwalił pierwsze bryły z przyszłego »granitowego piedestału«, na którym wedle słów własnych stanie, kończąc pracę nad »Wojną«.

Niejedne z poprzednich dochodzeń i roztrząsań mogłyby się tu i ówdzie wydawać może szperactwem drobiazgowem, ale chyba tylko w oczach tych, coby nie pamiętali, że dążymy niemi do odkrycia źródeł cyklów, do wyświecenia zawiązków tej jedynej w sztuce filiacyi dzieł, łączących w prawdziwej harmonii aktualność wypadków z idealnym obrazem duszy narodowej. Rozglądnijmy się po Wersalach i Ruhmeshallach, po Panteonach i *raccolte del risorgimento*, po ateńskich lub londyńskich zbiorach pamiątek z wielkich walk narodowych. Skonstatujemy z dumą i zdziwieniem, że ani Jena, ni Lipsk, ani Waterloo, Trafalgar ni Sedan, ani Solferino ni Custozza, żadne klęski ni zwycięstwa narodów, walczących w zeszłym wieku o wolność i niepodległość, nie wydały nigdzie dzieła, mogącego się równać choćby w drobnej mierze głębokością i szczytnością uczuć narodowych z »cyklami« Artura Grottgera.

Żadnemu z narodów, walczących o swą wolność, nie dostała się w udziale apoteoza tak wspaniała, jak ta, którą na karcie tytułowej »Polonii« »rysował Artur Grottger«.

*   *
*

D r u g ą »W a r s z a w ę« rozpoczyna Grottger bezwłocznie po skończeniu pierwszego cyklu. Nazwę ją dla krótkości i łatwiejszego odróżnienia

»cyklem londyńskim«, tamtą zaś »cyklem lwowskim«. Zewnętrzne warunki i pobudki powstania tego nowego cyklu opowiedziałem w krótkości w ustępie biograficznym tej epoki. Teraz pytamy się o pobudki wewnętrzne.

Pierwsza i główna była niewątpliwie natury estetycznej. Przypuszczam, że cykl lwowski artystę samego nie we wszystkiem zdołał zadowolić, zwłaszcza, gdy, odłączywszy od siebie niejako ten owoc długich swych dumań i mistycznych zachwytów, przypatrzył się chłodniej jego siedmiu kartonom, zawieszonym na ścianie Kunstvereinu, jak gdyby dziełu obcej ręki.

Uczuł wtedy potrzebę przekomponowania ich według wyższych prawideł estetycznych i dał folgę tej duchowej potrzebie.

Postępował tu niewątpliwie z kombinującą rozwagą artysty w słowa tego ściślejszem znaczeniu, przygotowując ostatnią formę szeregiem szkiców wstępnych, czego cennym dowodem choćby tylko ten jeden, zresztą wykończony już prawie rysunek do »Wdowy« (Nr. 231) — dodawał, wyłączał, wzbogacał treść, a upraszczał formę.



231. SZKIC DO »WDOWY«. RYSUNEK OŁÓWKIEM. WIEDEŃ 1861.

Obok tej pobudki natury estetycznej działała niewątpliwie jeszcze druga. Cykl lwowski jest poświęcony Polsce, powstaje nie tylko z myślą o niej, ale wprost pod jej adresem, jako gościniec, przeznaczony dla niej, gdy jej wyniosła postać ponownie zawitała do świetlicy idealizmu, w której on gospodarzy. Proponował on kupno »Warszawy ś. p. Włodz. Dzieduszyckiemu, bo chciał, żeby cykl się dostał do rąk wielkiego patryoty.

A gdyby te krwawe dzieje opowiedzieć raz jeszcze, już nie Polsce, ale światu całemu? Nie chcę mówić trywialnie o »towarze, przeznaczonym na eksport« tutaj, gdzie artyście chodzi o cele tak wielkie i tak idealne, ale chyba niewątpliwie, tworząc drugą »Warszawę«, przeznaczył ją dla świata, dla Europy niepolskiej. Oto obie główne jego pobudki do stworzenia tej drugiej »Warszawy«. Nie znamy jej, niestety, prawie zupełnie, wiemy tylko, że jest, albo raczej że została sprzedana w Anglii. Me poszukiwania, prowadzone drogą korespondencyi, wydały dotychczas jeden dopiero rezultat, co prawda negatywny: cykl ten nie znajduje się w żadnym publicznym zbiorze angielskim.

Z dzieła tego znamy dotychczas tylko jeden karton i to nie w oryginale.



232. WDOWA. Z DRUGIEGO CYKLU »WARSZAWY«. DRZEWORYT W »MUSSESTUNDEN« 1862.

ale w reprodukcyi drzeworytowej, coprawda doskonałej, wykonanej ponoś przez artystę samego (Nr. 232); posiadamy również, jak właśnie wspomniałem, pierwszą formę tej kompozycyi w rysunku ołówkowym, dość wykończonym. Pozatem ograniczają się nasze wiadomości o tem dziele do krótkiej, ale żywej krytyki w książeczce p. F. M. Aren, którą przytoczę w dosłownym przekładzie przy końcu tego ustępu, i do tradycyi ustnej, do wspomnień, których mi udzielił w roku **1894**-ym ks. Skrochowski, złączony z Grottgerem węzłami wiernej przyjaźni, opartej na szczerym idealizmie szlachetności ducha i wielkiem umiłowaniu sztuki. Widując się w czasach swych studyów wiedeńskich w latach 1860—2 z przyjacielem artystą prawie codziennie, był naocznym świadkiem powstawania cyklu londyńskiego. Nie przypominając sobie już dokładniej szczegółów tej pracy, pamiętał jednakże doskonale, że cykl różnił się znacznie od pierwszego, że artysta tworzył go wolno, często zmieniając i poprawiając.

Pytamy się teraz: jakie stanowisko zajmuje cykl londyński Artura Grottgera w całokształcie jego sztuki?

I bez wspomnianego drzeworytu, jak i bez zeznań naocznego świadka, moglibyśmy »dać rękę w ogień«, że to nie była replika jedynie, w znaczeniu zdawkowem. Taka jest niemożliwą u natury bogatej i w dziele tak blizkiem jej sercu, i w tych latach najwspanialszego rozwoju, strzelającego ku niebu niby raca. Rzecz jasna, że artysta, zmieniając adresata, kładąc na dziele niejako adres publiczności niepolskiej, musiał także znacznie zmienić styl listu, nie tykając jego głównej treści. Zwracając się ku światu, musiał także doń

przemówić — jak mam powiedzieć? — po światowemu, czy raczej może po świecku.

Nie tylko uwagi publiczności, ale i same obrazy, rozwieszane na ścianach wiedeńskiej wystawy, musiały mu mówić, że »zagranica« nie ma klucza do tych skróceń, czy stenograficznych znaczków. Chcąc opowiedzieć przed światem tę kronikę warszawską r. 1861-go, trzeba mu było mówić spokojniej, obszerniej nieco, objektywnie. Nie wystarczy mu przypominać i zaznaczać, ale trzeba objaśniać i uwidaczniać. To jasne. Tu trzeba będzie przedstawić i Rosyan, bo widz, nie widząc wroga, mógłby myśleć, że aktorowie »Warszawy«, to ludzie cierpiący na halucynacye manii prześladowczej. Oto kierunek, w którym te zmiany poruszać się musiały. Na pytanie zaś, czy i jakie nowe motywy artystyczne w tym cyklu londyńskim się zjawiają, możemy dziś dać tylko pół-odpowiedź przez wnioski, powzięte drogą analogii, na podstawie znanych nam dzieł z r. 1862, a zwłaszcza biorąc do ręki kartony »Polonii«, jako cyklu czasowo najbliższego o temacie pokrewnym i o identycznej technice.

I oto różnią się kartony »Polonii« od kartonów cyklu lwowskiego dwoma zasadniczymi momentami. Jednym jest większy realizm, nie mogący się już zadowolić typami, podobniejszymi raczej do etycznych abstraktów, niż do zjawisk ze świata realnego, ani też wązką, duszną scenerya bez perspektywy, tła nieba i zieleni, w którą słońce pada gdzieś z góry, jak gdyby ukradkiem przez jakąś szczelinę do wnętrzna więzienia.

Mamy w »Polonii« więcej światła i słońca, więcej powietrza i przestrzeni, więcej ruchu i namiętności, słowem mamy postacie tchnące życiem, postacie z krwi i kości, i to z krwi i kości naszych, słowem wszelkie czynniki, składające się na dzieło sztuki, nie spuszczające z oka, przy całym swym idealiźmie, warunków świata realnego.

Następnie zjawiają się na kartonach »Polonii« dwa czynniki estetyczne natury absolutnej, wielka linia kompozycyjna i schemat konstrukcyjny, które na cyklu lwowskim zaznaczają się mgławo i niewyraźnie jeszcze, jak gdyby przypadkowo znalezione na drodze, i to jedynie tylko w »Nieszporach«.

Oba te czynniki, stawiające »Polonię« jako dzieło sztuki w wyższem tego słowa znaczeniu ponad »Warszawę«, musiały się też atoli niewątpliwie zaznaczać już w tym cyklu londyńskim, leżącym dokładnie pośrodku między oboma tamtymi cyklami, (Warszawa I. 1861, Warszawa II 1862, Polonia 1863).

Możemy to twierdzić z tem większą pewnością, że te czynniki estetyczne odnajdujemy, jak to powyżej zaznaczyłem, w innych znanych nam wybitnych utworach tegoż roku 1862-go (jak »Parki«, »Zoë«, »Epizod z pod Malegnano« i kompozycye do historyi Austryi).

Dalszym substratem do porównania jest znakomity rysunek »W Ogrodzie saskim« również z datą 1862 (Nr. 233), małe arcydzieło perspektywy świetlnej,



233. W OGRODZIE SASKIM. WIEDEŃ 1862. RYSUNEK KREDKOWY.

motywów fizyonomicznych i ruchowych, w którym artysta zbiera pełną garścią owoce swej poprzedniej pracy illustratorskiej. Zwracam tu szczególną uwagę na grupę (na przodzie po lewej) ze starcem w konfederatce i matką, podającą chłopczykowi szabelkę. Ma ona już zupełnie wyrobioną formę piramidy. A na sam koniec argumentów najważniejszy — drzeworyt »Wdowa«

Jaka to zasadnicza różnica między tą kreacyą o linii tak wielkiej, tak misternej, a odnośnym obrazem pierwszej seryi, co prawda zdaniem mojem ze wszystkich siedmiu najmniej wybitnym (Por. Nr. 227, 231 i 232) »Wdowa« cyklu lwowskiego to zaiste jeszcze illustracya, przygotowana analogicznymi tematami w »Mussestunden«. Tu zaś, w cyklu londyńskim, rośnie ta postać do jakiejś heroicznej a idealnej wielkości o zakroju prawie Matejkowskim. A jaka różnica w motywach tektonicznych! Weźmy jako przykład porównawczy ów filar. W obrazie lwowskim wspiera się nizkie i ciężkie sklepienie, jakby krypty grobowej, na niezgrabnym kwadratowym filarze. W cyklu londyńskim mamy wspaniały postument i bazę strzelistego słupa, rodzące w ten sposób suggestyę wyniosłego tumu. Snop promieni wpada z wysokiego witrażu, tworząc ten sposób świetlny r e p o u s s o i r, na tle którego ostro odbija się profil tej wyniosłej niewiasty, przypominający idealną czystością konturów profil młodego bohatera z pod Malegnano. Słup ten służy równocześnie jako pion, dokoła którego artysta zatacza koło figur, niby słupów obwodowych w centralnej świątyni. Wspólny ich nastrój znajduje zewnętrzny wyraz w tem kole, łączącem je w jedną formalną całość.

Tak staje się druga »Warszawa« ogniwem, łączącem cykl pierwszy z trzecim.

Nie weźmiemy za złe entuzyastycznej wielbicielce artysty, p. F. M. Aren,



ŚMIERĆ BOREJSZY

że motywy estetyczne natury abstrakcyjnej uszły jej uwagi. Tem szczerszą mamy wdzięczność dla niej za opis, który cyklowi londyńskiemu w swej książeczce poświęca. Oglądała go na wystawie londyńskiej — okiem kochającem. Ten ustęp zasługiwałby na dosłowne powtórzenie, nawet gdyby nie zawierał tyle najtrafniejszych uwag, i gdyby nie był, o ile wiem, poza notatkami sprawozdawczemi, jedyną krytyką, dotychczas o tym cyklu ogłoszoną, a opartą na dokładnej znajomości oryginału. Oto co autorka pisze (str. 76—8).

»Grottger to poeta rysownik. Charakter wszystkich jego tworów jest wewnętrzny, podczas gdy środki malarza są zewnętrzne...

»Niejeden z naszych malarzy-realistów już przejrzał i przekonał się, że nad materyą ma panować myśl a duch nad »ciałem«, że barwa może i powinna służyć nie tylko zmysłom i fantazyi, ale także »duszy«.

»A chociaż barwa zawsze dla mnie ma coś olśniewającego, to przecież nie mogłam zapomnieć o dziełach ołówka; nie — nigdy — a już najmniej w mej podróży londyńskiej, kiedy w wielkim pałacu wystawowym Hydeparku ujrzałam drugi cykl »Warszawy«. Dokąd się dostał, niewiadomo, ale nie dorównał on intenzywnością wrażenia pierwszemu, powstałemu, według zeznania samego artysty, zupełnie odruchowo (»spontan«); była to replika tej samej myśli, ale bogatsza tak liczbą obrazów, jak i figur; liczniejsze zgromadzenia w kościołach i na cmentarzach, a nad grobami poległych odśpiewuje się pieśni; jest tam też nieco rosyjskich bagnetów.

»W całem dziele większa aktualność, podczas gdy w poprzednich kartonach panuje ból i energia.

»Także »Wdowa« zmieniła swój charakter: przedzierzga się w kobietę piękną, dumną, płowowłosą, już nie panuje tu ogólnikowy nastrój żałobny wdowiego osamotnienia, to — arystokratka, a postawą zarazem bohaterka, bo w jej łzach wyraża się zemsta, a w jej smutku — energia. Jest to kobieta w pełni rozkwitu i piękności, kobieta, co znała miłość, a której wydarto męża, a w nim i kochanka. Z wielkich jej oczu przemawia ból, ale jej wargi nad zaciśniętymi zębami przysięgły okrutnemu wrogowi zgubę, i zemstę. Stałam przed nią i wszystko wyczułam! Z tą kobietą mierzyć się nie mogę. Wówczas nie widziałam jeszcze jasno wszystkiego, co w tym obrazie się kryło, ale zrozumiałam, że artysta, co taką kobietę mógł stworzyć, odczuć, przedstawić, nie mógł się żywiej zająć dziewczyną, zaledwie rozwiniętą«.

Była — zazdrosną! Mogła nią być. W tej płaskorzeźbie, rysowanej kredką z jakiemś donatellowskiem odczuciem problemów formalnych i przestrzennych, zaklął artysta ideał Polki i Polski.

* *

*

Analizując oba cykle »Warszawy« zwracałem ciągle uwagę na ich stosunek do biegu wypadków historycznych.

Rozwój motywów realnych, przedstawionych w obu cyklach, ciągnie się mniej więcej równolegle do toku wydarzeń rzeczywistych i to w stosunku podobnym, jak n. p. na przekroju geologicznym linie warstwowe do linii powierzchni. Linia tematów realnych na cyklu londyńskim, jako bliższa, powtarza też wszelkie zagięcia i wzniesienia z większą precyzyą, niż jej bezpośrednia poprzedniczka.

Poza tą drobną różnicą są oba cykle w równej mierze kroniką obrazową Warszawy z r. 1861-go. Artysta opowiada ją, oba razy prozą, kołyszącą się na fali rytmiki, akcentującej się zwłaszcza za drugim razem, o ile z jednej próby wnioskować wolno, bardzo silnie, a przypominającą nam »Ifigenię« Goethego pierwszej redakcyi, pisaną jeszcze prozą, ale już tak rytmicznie dojrzałą, że poeta z niej później przez proste linijki działowe wydobędzie całe serye pięciostopowych jambów. W tych cyklach przedstawia artysta same tylko wypadki konkretne; chwile i miejsca ich wydarzenia dadzą się dokładnie wskazać i obliczyć. Można podać nazwy tych kościołów i placów, oznaczyć dzień i godzinę, kiedy padła pierwsza ofiara, kiedy się zaczęły i skończyły nieszpory warszawskie i zamknęły się zbezczeszczone kościoły. W »Polonii« z r. 1863, opowiadanej również rytmiczną prozą, a prawie już podzieloną na wiersze, niby »Ifigenia« trzeciej redakcyi, poprzedzonej wspaniałym hymnem do wolności i niepodległości, ulega już stosunek do wypadków realnych znacznej zmianie.

Zdarzenia, przedstawione na tych kartonach, nie dadzą się bezpośrednio identyfikować, ani sprecyzować, czy to lokalnie, czy czasowo. Artysta nie miał tu już bowiem żadnych specyalnych i jednorazowych wydarzeń na myśli. Przeszukalibyśmy też za nimi nadarmo całą mapę Polski i przewertowalibyśmy bez skutku wszystkie karty »Krwawego rocznika«.

W iluż to kuźniach kuto kosy, iluż to wzięto w brankę, ile set razy napadano na dwory i ilekroć leciał od karczmy do chaty, od chaty do plebanii i dworu okrzyk »Moskale!« Nie ten jeden list tylko został zroszony łzą gorącą i nie ta jedna tylko Niobe uklękła u brzegu sosnowego boru nad trupami synów!

W obu »W a r s z a w a c h« mamy f a k t y, w »P o l o n i i« — e p i z o d y. Kartony tamte to illustracye do tekstu pierwszego »Krwawego rocznika«, kartony »Polonii« już tylko zdobią marginesy drugiego tomu. Oto różnica. Jednakże łączy obie »Warszawy« z »Polonią« nić wspólna. W tych cyklach nie daje artysta sceny z dziejów wewnętrznych osób przedstawionych, w łączności i całości, lecz tylko doraźne wypadki. Wszystkich tu widzimy raz tylko. Jest ich za wiele, a związek ich wzajemny jest zbyt doryweczy i krótkotrwały.

Nie ludzie nas interesują, ale wypadki. Chcielibyśmy przy nich pozostać, do nich się zbliżyć — artysta nie zezwala. Na każdej karcie przypomina on

nam, że to tylko przedstawiciele ogółu, delegaci licznych tysięcy. W »Borze« litewskiem, tym cyklu świetnych szkiców z r. 1864-go na 1865, z których później dwa tylko miały być wykonane, o którym wspomniałem poprzednio, nie mamy tego podziału na poetycki prolog i cyklową opowieść. Fabuła jednolita, obejmująca całą materyę, wciąga ją w koło myśli, samowolnie kształtującej. Jest to jedynie krótkie opowiadanie o garstce bohaterskich chłopów, będących stałymi aktorami wszystkich obrazów zamierzonego cyklu. Motyw podmiotowy wybija się tu coraz znaczniej na pierwszy plan, a w mistrzowskiej »Wedecie« stwarza Grottger może wogóle najświetniejszą apoteozę ducha polskiego.

W »Borze« jest wewnętrzna ciągłość akcyi, idealna jedność osób i miejsca. Tu tekst jest już spowity w samychże kartonach, opowiadających powstanie chłopów Litwinów z r. 1863/4, a dzieje tej bohaterskiej garstki i odnośne wypadki historyczne to koło o nierównym promieniu, ale wspólnym środku.

W tej garstce, co tu walczy i ginie cała, walczy i ginie cała Litwa.

To nie są pojedyncze fakty, nie zdarzenia, ale poetyczna esencya litewskiego powstania, jego duchowa synteza.

Rdzenna treść obu »Warszaw« i »Polonii« ma charakter epicki, tu, w »Borze«, a w wyższym stopniu w »Lituanii«, dokonywa się przed naszym wzrokiem ów tajemniczy proces przemienienia się żywiołu epickiego w liryczny. Jak to uderza już w pierwszych obrazach!

»Warszawa« otwiera się chwilą mszalnego offertoryum, »Polonia« alegoryą myślową, »Bór« zaś milczącą grozą litewskiej puszczy, najwspanialszą manifestacyą czującej przyrody, jaka w mózgu polskim dotychczas się zrodziła.

»Lituania« z lat 1865—6 stroni jeszcze bardziej od rzeczywistości. W »Borze« są wypadki historyczne jeszcze akompaniamentem, chociaż odległym i nader dyskretnym. W »Lituanii« zaś są one już tylko echem minionej rzeczywistości, podobnie jak wojny napoleońskie w »Panu Tadeuszu«, lub rewolucya francuska w »Hermanie i Dorocie«. Rzeczywistość historyczna jest tu już tylko ową domieszką twardego metalu, konieczną dla nadania złotu większej spójności i konsystencyi. Tu fabuła nie rodzi się ni z kroniki pisanej, ni z tradycyi ustnej, lecz z wolnej i twórczej fantazyi artysty.

To już więcej, niż poemat tylko, jakim jest »Bór«! Ta fabuła, łącząca świat i zaświat, zawiera czynnik estetyczny absolutny. Cała »Lituania« zdaje się płynąć z nastrojów muzykalnych, łączących i użyźniających dwa przeciwne brzegi naszego życia — świat rzeczywisty i nadzmysłowy.

W »Wojnie« z lat 1866—7 znika nie tylko historya, ale i rzeczywistość. Cykl ten, to oratoryzm, dla którego obie wojny z r. 1866-go są tylko pierwszą pobudką, jedynie iskrą, rozpalającą fantazyę poety do tworów ideowych i abstrakcyjnych. Nad rzeczywistością, przedstawioną najogólniej z wyłączeniem wszelkich momentów narodowych, stanowych i lokalnych i w sa-

mych widzeniach góruje idea-przewodniczka, ucieleśniona w postaci Artysty i jego Beatryksy.

Tak przechodzi Grottger w tych pięciu, a raczej sześciu cyklach i sześciu latach z wewnętrzną konsekwencyą, właściwą rozwojowi geniusza, wszelkie możliwe fazy stosunku artysty do rzeczywistości. Zaczyna od tematów realnych, a kończy na transcendentalnych.

Odstęp między historyą lokalizowaną i datowaną a obrazami Grottgera rośnie od roku do roku; obie linie oddalają się od siebie coraz znaczniej, poniekąd w stosunku matematycznej progresyi, z jakąś żelazną i konieczną konsekwencyą, ale — spieszno mi dodać — z konsekwencyą zgoła nie zamierzoną, nie upatrzoną z góry, lecz wynikającą z psychicznego założenia twórczego ducha i jego wewnętrznego rozwoju.

Sądzę, że te uwagi, może nieco zbyt schematyczne, będą przydatne jako ogólny drogowskaz w dalszej podróży przez ostatnie lata twórczości artysty.

* *

*

Dnia 6-go grudnia 1862 zarządza gubernator warszawski tajną rekrutacyę w Królestwie, rozporządzeniem z 15-go stycznia 1863 ją przyspiesza, 16-ty stycznia jest pamiętną datą manifestu polskiego, wzywającego do oporu, a 22-gi stycznia — zbytecznie chyba przypominać — datą wybuchu powstania. Oto cztery daty, które Grottgerowi niejako »poddały głos« do »Polonii«.

Artysta, kładąc aż na czterech kartonach tę datę »1863«, robi wrażenie, jak gdyby chciał w ten sposób przyłożyć pieczęć na tym akcie »dowodu ku wiecznej pamięci«, na tem przeprowadzonem przezeń stwierdzeniu bezpośredniego związku między tragedyą krwawą powstania, a tragedyą, wyrysowaną na tych ośmiu kartonach.

Tak silne podkreślenie tego związku ma zapewne zwrócić uwagę na znaczenie i wartość tego cyklu jako współczesnego dokumentu, a zarazem służyć za wskazówkę dla potomności, by nań nie patrzała ze stanowiska wyłącznie estetycznego. Boć w rzeczy samej nie jest »Polonia« dziełem, powstającem w warunkach korzystnych dla niezależnego dzieła sztuki, jest ona raczej owocem gorączkowej trwogi i srogiego niepokoju.

Ogólny typ tego dzieła i jego stosunek do materyi historycznej określiłem już powyżej. Większy rozmach, szybsze tempo akcyi, ilość figur, rosnąca od kartonu do kartonu, wpływają na zmianę formatu.



234. »POLONIA«. I. BRANKA.

Staje się on tutaj podłużnym. Już w roku poprzednim zaczynały obrazy »Warszawy« w miarę wzmagania się tych czynników zwiększać swą szerokość I tak ma się szerokość obrazów w stosunku do ich wysokości w cyklu lwowskim jak 1 do 1,44, w cyklu londyńskim, sądząc po drzeworycie »Wdowa«, jak 1 do 1.36, w »Ogrodzie saskim« zaś (Nr. 233), pochodzącym z uwagi na bezlistne drzewa dopiero z późnej jesieni 1862, już jak 1 do 1.25, a w »Polonii« wreszcie jak 1 do 0.82.

»Polonia« jest owocem pracy co najmniej ośmiomiesięcznej. Daty powyższe mówią nam, że mógł ją artysta zacząć co najwcześniej w ostatnich dniach stycznia 1863, w listopadzie tegoż r. była już wystawioną w »Kunstvereinie«, a mianowicie kartony historyczne jako »*Szenen aus Russisch-Polen. Acht Kreidezeichnungen*« (Nr. 87 — 94), karton tytułowy osobno pod N-em 114 z tytułem: »Polen, eine Allegorie. Kreidezeichnung von Arthur Grottger in Wien, Wieden, Mauerhofgasse 16«.

Już wówczas — w listopadzie — figuruje dzieło w katalogu jako »własność hr. Jana Pálffy'ego w Wiedniu« — a wiadomo mi, że on to dzieło nabył już zupełnie gotowe, w miesiąc mniej więcej po jego wykończeniu. Przypada zatem główna praca nad tym cyklem na pierwszą połowę r. 1863-go.

Pomysł »Polonii« zrodził się w Wiedniu, pierwsze trzy kartony zaś ujrzały światło dzienne we Lwowie. Wybierał się artysta zaraz po pierwszej wieści o wybuchu powstania do kraju, mógł przyjechać atoli dopiero w pierwszych dniach marca. Przybywszy do Lwowa, zamieszkał u swego przyjaciela, zmarłego przed kilku laty właściciela dóbr, pana Dziokowskiego, blizkiego krewnego Stanisława Tarnowskiego, w »Starym teatrze« pod numerem 29. Tu zaczął i wykończył »Brankę«, tu podłożył dwa dalsze kartony, tu wreszcie odegrała się owa wzruszająca scena pożegnania między Arturem Grottgerem a bratem jego po duchu, Mieczysławem Romanowskim, który spieszył do powstania, by za dni kilka poledz pod Józefowem. Ustawicznie odnawia się ta tragedya miecza, przecinającego struny harfy!

W liście do p. Miethkego z 26-go kwietnia mówi artysta o jakimś »oryginale«, posłanym wydawcy do fotograficznej reprodukcyi, którym, jak z całego związku domyślać się należy, może być tylko jeden z kartonów »Polonii«. Jeszcze drugi list do Miethkego z r. 1863 odnosi się do »Polonii«. Prosi w nim artysta o stureńskową zaliczkę, a równocześnie o odesłanie mu do domu kartonnu »z łóżkiem i z uduszonym« (Nr. 241), gdyż zamierza przy »głowie, leżącej na poduszcze« zrobić jeszcze jakąś małą poprawkę. Trafem wyjątkowym a podwójnie złośliwym ani artysta listu tego nie datował, ani nie zanotował na nim p. Miethke dnia jego odbioru; również nie można odszukać księgi kupieckiej firmy Miethke & Wawra z tego roku, zawierającej niewątpliwie wszelkie odnośne zapiski.

Pierwszym właścicielem »Polonii« był hr. Janos Pàlffy. Ur. w r. 1838 w Wiedniu i tamże wychowany, obdarzony umysłem rozległym i bystrym, łączący w sposób zupełnie wyjątkowy (rzecz nader rzadka!) najbystrzejszy zmysł krytyczny z najwybitniejszym smakiem i rozległą wiedzą, a przytem znakomity administrator ogromnych dóbr, jednakże obłożonych za życia ojca długoletnim sekwestrem, umiał i mógł gromadzić w ciągu długiego żywota — zmarł w maju r. 1908-go w 70-ym r. życia — szereg najznakomitszych dzieł sztuki i stworzyć w pałacu preszburskim i w zamku Bàjmocs kolekcye obrazów i zabytków sztuki, któreby mu były dały rozgłos jednego z najpierwszych zbieraczy sztuki w XIX w., gdyby ich nie był czynił za życia tak niedostępnymi.

Otóż oglądając »Warszawę« na wystawie Kunstvereinu w towarzystwie wysokiego, bardzo wysokiego dostojnika, słyszał, jak ten ujemnie z punktu »politycznego« o Grottgerze i jego cyklu się wyrażał; dowiedział się, na jakie straty i szykany artysta nasz wskutek tego był narażonym, przejęty równocześnie głęboką treścią tego cyklu, zapoznał się z Grottgerem i odtąd przez kilka lat już nie stracił go z oczu. Nabył »Polonię« wnet po jej wykończeniu za cenę 4000 fl. — Strzegł tego cyklu wraz z wszystkimi innymi zaczarowanymi skarbami zbiorów swoich, okiem zazdrosnem i nieuprzejmem, wzbraniając przystępu do nich wszystkim bez wyjątku. Wszelkie prośby, by »Polonii« użyczył na wystawę r. 1894-go, spotkały się tylko z głuchem milczeniem.



235. »POLONIA«. II. KUCIE KOS.

»Polonię« przechowywał podczas swego długoletniego pobytu w Londynie i w Paryżu, gdzie żył w najlepszej przyjaźni z Thiersem, najpierw w Wiedniu w pałacu przy Wallnerstrasse, a przed dwudziestu laty przeniósł ją do swojego domu w Budapeszcie (dawniej Kerespeti — dziś Kossuth Làjos-utcza Nr. 3). Tam umieścił ją w sypialnym pokoju — nie jedyne dzieło polskiej ręki, bo w pokoju obok wisi piękny Chełmoński.

Tam też ujrzałem »Polonię« tej wiosny (roku 1910-go) po latach 46-u ukrycia. Oko jej twórcy, żegnające się z tem dziełem, w r. 1864-ym, było ostatnim okiem polskiem, które ją dotąd widziało. *Habent sua fata — picturae*

Chroniony ciężkiemi, grubemi na centymetr płytami szklanemi, wisi tam ten cykl za spuszczonemi żaluzyami w cichym półmroku niezamieszkałego apartamentu. Zachowany jest znakomicie. Gdym z bijącem sercem przed tym cyklem stanął, uderzyła mnie przedewszystkiem niezwykła finezya wykończenia, misterna technika światłocienia, najsubtelniejsza może w »Brance« i w obrazie końcowym »Na pobojowisku« — wspaniałość techniki, o której fotografia nie może dać najlżejszego pojęcia.

Zadziwiają następnie znaczne rozmiary. Wymiary »passepartouts« — oznaczone przez artystę, należące zatem pośrednio do całości dzieła — wynoszą

blizko metr na szerokość, a blizko trzy czwarte na wysokość (92 cm. × 66 cm.), wymiary ośmiu obrazów samych 43 cm. wysok., a 57 cm. szer. — tylko karton tytułowy, umieszczony w mniejszem i górą zaokrąglonem passepartouts (o wymiarach 84 cm. × 52 cm.), ma szerokości 56.5 cm. a wysokość tylko 32.3 cm.

Hr. Stanisław Tarnowski ze Sniatynki opowiadał mi, że Grottger, gdy go we Lwowie jeszcze doszła wieść o nagłej śmierci Romanowskiego, zawołał: »To mój przyjaciel! Teraz kolej na mnie!« Chciał bezzwłocznie zaciągnąć się w szeregi powstańcze.

Przemógł głos owego przyjaciela, który kilkakrotnie stał się dlań aniołem opiekuńczym. Nie wstrzymały artysty od tego kroku ani obawa o życie własne, ni troska o los rodziny, zdanej faktycznie na jego pięć palców, ale jedynie troska o to, co mu w duszy było najdroższem, obawa, że już może nie będzie mógł służyć ojczyźnie darem niebios najlepszym i najwyższym, swą sztuką. Kochał ją zawsze; odtąd zapłonął do niej miłością bez granic.

Dla niej żadna ofiara nie będzie mu teraz zbyt ciężką, żaden ból lub niedostatek zbyt srogim. Służyć ojczyźnie sztuką i tak spełnić swe przeznaczenie — oto plan życia, przedtem odczuty tylko w chwilach ekstazy, od tej chwili zarysowujący mu się z ostrością linii »marszruty«, wykreślonej na mapie czerwonym atramentem. Ojczyzna i sztuka zlewają mu się teraz w jedno pojęcie, panujące niepodzielnie nad jego życiem duchowem, a dopiero za trzy lata przyłączy się do nich w tym samym Lwowie dalszy czynnik o równej potędze. Będzie nim miłość.

Oto jego Parki.

Teraz, stapiając żarem swej duszy obie potęgi, sztukę i ojczyznę, w jeden ideał wspólny, będzie artysta czuł się jego dłużnikiem. Za życie życiem zapłaci i legnie — zwycięzcą. Cześć jemu, a wdzięczność głęboka temu przyjacielowi, co umiał słowem łagodnem a rozumnem zwrot ten w postanowieniach artysty przyspieszyć!



236. SZKIC DO »POLONII«. I.

»Polonię« tworzy w gorączce. Dźwięczą w niej struny, napięte aż do pęknięcia! I tym razem powstała myśl przedstawienia cyklowego od razu, równocześnie z ideą pierwszego obrazu, a raczej może już z pierwszą wieścią o przymusowej rekrutacyi.

Oto wszystko prawie, co o genezie »Polonii« zebrać mogłem. Wiadomości to skąpe, ale na razie wystarczające.



237. »POLONIA«. III. BITWA.

Ale jeszcze jedno pytanie. Jak się ma rzecz z rysunkami do »Polonii«? Dotychczas nie znalazłem żadnego rysunku, choćby nawet najpobieżniej szkicowanego, ktoryby był fazą wstępną którejkolwiek z ośmiu kompozycyi o temacie historycznym. Obrazy cyklu, powstając w tak krótkim przeciągu czasu, nie mogą być owocami długich procesów wewnętrznych natury estetyczno-formalnej. Ale istniał z pewnością jakiś szkicownik, któremu artysta lekkimi rzutami z swych pierwszych pomysłów do tego cyklu się zwierzał!

W rzeczy samej zachowało się kilka odnośnych szkiców, stanowiących fragmenty rozpierzchłego szkicownika.

Są one wszystkie rysowane najpobieżniej na jednakowym papierze, a to takim samym, jaki mamy w szkicownikach z lat ostatnich; dziś bardzo już zblakłe, widocznie dawno ze szkicownika wyłączone i jak najsłabiej konturowane. Nie dziw też, że, wystawione w r. 1906-ym, spotkały się w katalogu z interpretacyą tak bardzo błędną! (O. 222 i 223).

Są to raczej figurowane numery programu, szybkie notatki *pro memoria*.

Omówię tu choćby tylko dwa. Łączą się one oba z motywem ósmego obrazu, ale nie są bynajmniej wstępem do tej kompozycyi, jak n. p. liczne szkice do »Ducha« lub »Znaku« z »Lituanii«.



238. SZKIC DO »POLONII«. II.

Na jednym widzimy starca, siedzącego w dużym fotelu, a pogrążonego w smutnej zadumie; młoda kobieta czyta mu jakiś dziennik z najświeższemi wiadomościami z powstania. Ten sam motyw podejmuje artysta na drugim rysunku, również własności hr. Leona Pinińskiego. Tu gromadzi artysta znowu kilka kobiet, pogrążonych w smutku, lub łkających, ale zwróconych bez wyjątku w stronę lewą, jak gdyby stał ktoś, kto te smutne wieści opowiada (Nr. 236 i 238).

Nie można tu więc mówić o fazach przygotowawczych. Jedyne znaczenie, jakie te rysunki dla »Żałobnych wieści« mieć mogą, jest negatywne znaczenie w oczach artysty nie udałej próby i niedostatecznego jeszcze rozwiązania problemu.

Mimo braku świadków i dowodów na dłuższe wstępne kombinacye estetyczne jest »Polonia« dziełem sztuki prawdziwem i to w sensie o wiele wyższym, niż »Warszawa«, a przynajmniej niż jej cykl lwowski. »Polonia«, gdyby była nakręcona wyżej tylko o jedną nutę, miałaby już prawo zaliczenia się do rzędu owych dostojnych dzieł twórczości ludzkiej, których forma staje się treścią drugą i cenniejszą.

To się spełniło dopiero w drugiej redakcyi kartonu piątego (Nr. 240) w »Borze« z r. 1864/5 i w »Lituanii« w r. 1865/6. Ale nie można zaprzeczyć, że znajdujemy już teraz w r. 1863 w »Polonii« sztukę Grottgera na znacznie wyższym stopniu doskonałości formalnej, niż w »Warszawie«, doskonałości, przygotowującej się w dziełach z roku poprzedniego.

Artysta nie znajduje już zadowolenia w samej piękności fizyonomicznej, jedynej piękności zewnętrznej, jaką posiada »Warszawa«, ale szuka dla piękności duchowej równoważnika estetycznego w formie absolutnej. Znajduje go też w trzech czynnikach, łączących się wzajemnie. Są nimi: linia, konstrukcya grupy, kompozycya przestrzeni.

Zaczyna on już w r. 1862-im, a jeszcze widoczniej w tym cyklu, nadawać ciału ludzkiemu nowe motywy ruchowe i kunsztownie je kombinować. W »Warszawie« jeszcze nie jest ciało ludzkie ani gibkiem, ni podatnem; opiera się ono krnąbrnie wszelkim zwrotom i skrętom. Tułów jest tam masą prawie nieruchomą, kark sztywnym, kręgosłup pozbawionym wszelkiej elastyczności, ramiona trzymane tuż przy ciele. Szeregując trójkami, czy to wdowę z dziećmi, czy też reprezentantów klas i wyznań na obu scenach pogrzebowych, zda się artysta formalnie unikać problemu grupy. Wszędzie panuje pion i prosta linia. Z wrodzonej nam zdolności zgięcia się, schylenia



239. »POLONIA«. IV SCHRONISKO.

lub obrócenia nie robią postacie »Warszawy« użytku. Jest to nadzwyczaj dla tej statuowej sztywności charakterystycznem, że w rzędzie trzydziestu postaci, tam przedstawionych, nie mamy ani jednej, któraby się sprzeciwiała statyce figury marmurowej i to naturalnej wielkości.

Jedynie w »Nieszporach« mają figury ruchy nieco swobodniejsze i bardziej urozmaicone, a dziewczyna, składająca chłopczykowi rączki do modlitwy, to w całej tej fazie pracy nad »Warszawą« pierwsza postać o układzie spiralnym, a zarazem dowód, że ten obraz należy do najpóźniejszych tego cyklu.

Szukaliśmy już poprzednio tej wielkiej linii i znaleźliśmy ją nader wybitnie uwidocznioną, a złączona najszczęśliwiej z ruchem całego organizmu w postaciach Greczynki Zoë, »Wdowy« z cyklu londyńskiego, bohatera z pod Malegnano i t. d. Wszystko to prace z r. 1862-go (por. Nr. 192, 232 i 178)· W »Polonii« chwyta szczególnie za oko ta wielka linia w obrazie drugim i trzecim, w postaci niewiasty, czołgającej się na kolanach, i w postaci powstańca, kującego kosę. (Nry 234 i 235).

Owa linia, pnąca się bez przerwy od rąbka sukni, wlokącej się po podłodze, aż do kończyn palców obu rąk, błagalnie wyciągniętych, żyje, rośnie, wzmaga się w oczach naszych, jak ton elegijny, chwycony na instrumencie

mistrzowską ręką, nabrzmiewający i długo utrzymany, a potem zwolna znowu zamierający w ledwie dosłyszalnych pianissimach. Tylko ręka pierwszorzędnego mistrza zdolną jest do stworzenia takiej linii! W »Pożarze dworu podczas bitwy pod Miechowem« (Nr. 140) interesował artystę podobny motyw formalny. Dwór podpalili Moskale, a w pośpiechu wyniesiono, co było drogocennego: zegar starożytny, meble, święte obrazy, a przedewszystkiem zasłoniętą kolebkę; młoda matka klęka nad nią, odkrywa zasłonę i spostrzega, że kolebka jest próżna. Niema z przerażenia, półobłąkana, czołga się na kolanach ku dworowi. Aż tu nagle zjawia się, niby obraz zbawienia, powstaniec o herkulesowej budowie ciała, wynoszący niemowlę z płonącego dworu. Nie mniej niż pięć razy próbował Grottger opanować rysunkiem postać matki, wyciągającej ręce ku dziecku (w szkicowniku p. Fedorowicza), a mimo to nie odpowiadał żaden z tych szkiców tej idei i tej formie, jaką mu nadał ostatecznie w wielkim obrazie olejnym, pochodzącym chyba z r. 1865-go.

Wracam do »Polonii«. Jak potężna jest znowu na obrazie z kuźnią linia, lecąca błyskawicą od szczytu wzniesionego młota aż do końca lewej stopy kowala - olbrzyma!

Każda z tych postaci jest zbudowaną na linii absolutnej — a każda z tych linii kojarzy się znowu w naszej wyobraźni z pewną grupą dźwięków. Pierwsza robi wrażenie tęsknej nuty, ciągnącej się w nieskończoność, druga namiętnego pasażu, trzecia energicznego, metalicznego akordu. Postacie, zbudowane na tych liniach, reprezentują niejako różne tonacye i figury muzykalne.

Ale artysta szuka innej jeszcze nitki, wzdłuż której płynna, drogocenna materya jego uczuć i myśli krystalizowaćby się mogła, szuka mianowicie pewnej formułki artystycznego schematu, jakiegoś wyższego prawidła, słowem zaczyna komponować i to w pewnych stałych formach. Wiem dobrze, że z punktu pewnej estetyki nic gorszego o nim powiedzieć nie mogę, a jednak jest ten proces doszukiwania się i stwarzania form doskonałych równie naturalnym, jak koniecznym. Podobnie jak w kwestyach umysłowych dochodzimy myśleniem i doświadczeniem do ogólnych przekonań, do zasad bezwzględnie ważnych, tak wytwarza sobie i artysta w miarę dojrzewania talentu pewne formy stałe, zasadnicze i podstawowe. Czy potrzeba dodać, że rezultat tylko wówczas jest dodatni, jeśli się odbywa drogą empiryczną, doświadczalną? Gotowe już dzieła innych, wielkich mistrzów mogą tę krystalizacyę form jedynie przyspieszyć i ułatwić, ale ten schemat musi być ostatecznie w zasadach swych zawsze rezultatem pracy własnej i własnego przekonania. Nie wykluczam atoli bynajmniej możliwych wpływów ubocznych, jak n. p. wykładów prof. Eitelbergera o estetyce w Szkole Sztuk Pięknych, lub własnych spostrzeżeń artysty, robionych na sztychach i litografiach dzieł sztuki włoskiej XV i XVI wieku, a przedewszystkiem na tak cennym i blizkim mu oryginale, jak Raffaela »Madonna w zieleni«, wówczas w Belwederze, przedmiocie osobliwego nabożeństwa Grottgera i jego przy-



240. »POLONIA«. V. OBRONA DWORU.

jaciół. Szkic tego obrazu, kreślony ręką M. Maszkowskiego, jak mnie zapewnia p. Młodnicka, znajduje się na odwrotnej stronie jednego z rysunków Grottgera z pierwszych lat wiedeńskich, przedstawiającego dwukrotny kontur portretu ojca. Ale w sumie — jest tutaj ta forma absolutna rezultatem wewnętrznego procesu. Spostrzeżenie, że kilka osób, złączonych pewnym wspólnym motywem fizycznym czy psychicznym, należy ująć w pewien schemat — jest dla Grottgera poniekąd odkryciem nowem, radosnem, w niektórych obrazach »Warszawy« (Kapłan, Nieszpory, Wdowa) ledwie dopiero mgławo przeczutym. Jakby nie mógł się dosyć nacieszyć tem odkryciem, stosuje je w swym najbliższym cyklu, w »Polonii« z konsekwencyą skrajną, nawet zbytnio w oczy wpadającą.

Pierwszym schematem takim — jest piramida lub figura do niej zbliżona. Weźmy jako przykład rysunek ósmy »Na pobojowisku«. Na pierwszy rzut oka poznajemy, że jest zbudowany na schemacie wysokiego, nieco nierównoramiennego trójkąta. Szczyt jego leży w czole stojącej kobiety, załamującej dłonie. Prosta linia jednego ramienia, podtrzymana silniej skosem leżącego trupa, idzie aż do jego czoła, drugie ramię biegnie prostą linią przez głowę chłopa i klęczącej matki aż do czoła drugiego trupa. W »Obronie dworu« spotykamy się również z trójkątem, tym razem prawie

równoramiennym. Szczyt jego leży w czole pochylonego starca, ramię lewe jest osią postaci babki, ramię prawe jest styczną do szat młodej kobiety. Linia, ciągnąca się dołem wzdłuż ich szat stanowi podstawę trójkąta.

Wprost ze ścisłością figury geometrycznej konstatujemy schemat nierównoramiennego trójkąta w karcie tytułowej. Oba ramiona wychodzą znowu od czoła zakwefionej postaci. Lewe biegnie przez jej łopatkę, a potem osią przez tułów i lewe udo siedzącego młodzieńca, oś prawego ramienia zaś biegnie również tułowiem i wyprężoną lewą nogą młodzieńca w czapce frygijskiej. Pozioma linia stopnia jest zarazem podstawą trójkąta i t. d. i t. d.

Do jakiego stopnia schemat geometryczny trójkąta był w pojęciu Grottgera formą grupy niejako konieczną, niby dla niej predestynowaną, widać najlepiej na wspomnianej powyżej fotografii krakowskiej z 25 stycznia 1863. »Ułożenie jej było dziełem Grottgera« zapewnia Adam Bełcikowski w »Świecie« z r. 1893: »on komenderował jej całością i układem pojedyńczych osób«.

A jak je ułożył? Oto w dwie piramidy. Szczyt prawej stanowi głowa starego Wyspiańskiego (już pochowaliśmy syna!), szczyt lewej zaś głowa malarza Jaroszyńskiego, który, jak mawia Brandt, zwykł był obracać się plecami do natury. Ciekawe, jak sam artysta, po lewej, mocno się nachyla, żeby tę linię spadającego ramienia trójkąta plecami »podtrzymać«. Tylko Matejko — zawsze opozycyonista! — wyłamuje się z pod »jarzm« tego układu: usadowił się w środku, zamyślony, z kłująco przenikliwym wzrokiem, jak zawsze.

Drugim schematem jest koło, utworzone przez ludzi albo zwróconych do jego środka, albo obróconych na zewnątrz. Formułkę pierwszą widzimy w »Kuźni«, a jeszcze widoczniej w »Żałobnych wieściach«. Kowadło, ustawione na okrągłym pniu, lub stół stanowią naturalne centrum. Według drugiej formułki grupuje artysta powstańców w »Bitwie«, podkreślając oprócz tego jeszcze ten schemat drzewcem sztandaru, ustawionem w idealnym środku tego koła. Tę samą funkcyę spełnia w drzeworycie cyklu londyńskiego, jak to już wspomniałem, ciosowy filar. (Por. Nry 235, 242, 237 i str. 352).

W innych trzech kompozycyach, jak w »Brance«, »Schronisku« i »Po napadzie«, nadaje kompozycyi kierunek pewnej linii, (idącej w pierwszym i trzecim z wymienionych rysunków od prawego przodu ku lewej głębi, w drugim w kierunku przeciwnym), wrażenie większej przestrzeni.

Linie, wiodące oko w głąb, kręgi osób, zatoczone na terenie obrazu, nitki konstrukcyi piramidalnej, to wszystko z koniecznością pociąga za sobą inne ważne następstwo: powiększenie terenu, tworzenie przestrzennej głębi. Z tego punktu ogromna różnica obu pierwszych cyklów, rozdzielonych zaledwie przeciągiem jednego roku, uderza z siłą podwójną.

W »Warszawie« rozgrywa się każda scena na terenie bardzo wązkim głębokim zaledwie na półtrzecia metra, niejako tuż nad rampą, w pierwszej kulisie i bezpośrednio na tle pierwszej międzykulisowej zasłony.



241. »POLONIA«. VI. PO ODEJŚCIU WROGA.

Co prawda, artysta przedstawił tam aż na pięciu obrazach, z ogólnej liczby siedmiu, ludzi w stanie zupełnego spoczynku lub w ruchu biernym i umieścił ich na wązkim, ścieśnionym skrawku między brzegiem obrazu a tłem, nader blizko przysuniętem, którego funkcyę spełniają: ołtarz, ława kościelna, filar, wewnętrzna lub zewnętrzna ściana kościoła, mur kamienny, lub portal katedralny. Nie dziw więc, że w »Nieszporach« tej jedynej kompozycyi, złożonej zaledwie z kilkunastu figur, mamy już wrażenie natłoku.

Nawet w obu obrazach pogrzebowych, poruszających się przecież, choć tylko tempem *andante maëstoso*, uchyla się artysta od kompozycyi przestrzeni i masy, stawiając zaraz pierwszy rząd trzech figur tuż na jaknajbliższem tle sztandaru lub muru.

W »Polonii« natomiast scena rozszerza się i wgłębia. Zaraz w pierwszym obrazie, w »Brance«, artysta nie tylko ścianę cofa znacznie wstecz, ale wiedzie oko widza w głąb przez otwarte drzwi za odprowadzonym rekrutem.

W czterech obrazach, odgrywających się w przestrzeni zamkniętej, powiększa ją artysta stosownie do wymogów tematu, tym sposobem, że je zamyka dwiema skośnemi ścianami, nadając w ten sposób scenie kształt kostki, ustawionej na przekątni. Wspaniałą grupę potyczki stawia wprawdzie na tle

nieco oddalonego boru świerkowego, ale stwarza i dla niej po lewej i po prawej — tam ciałem rannego mężczyzny, wspierającego się mozolnie na rękach, tu szeregiem głazów — dwie skośne linie graniczne. Obraz czwarty wreszcie »Schronisko«, ujęty jest w podobne linie skośne, jedną realną, którą tworzy ściana domu, a drugą idealną, którą artysta zaznacza kierunkiem wzroku powstańca, tropiącego zbliżających się Moskali, podjętym silnie przez wstecz wskazującą prawicę żyda.

Zapoznaliśmy się teraz z wielką linią, uwidocznioną na organiźmie głównej postaci kartonu, dalej z geometryczną figurą, w którą zamyka swe grupy, wreszcie z kompozycyą przestrzeni, dzięki której cały obraz w oczach naszych rozszerza się, napełniając się światłonośnem powietrzem.

Nie przeczę. Te momenty absolutne, objawiające się nieraz z wyrazistością jeśli zapewne nie zamierzoną, to przynajmniej zbyt widoczną, nie są jeszcze dostatecznie pokonane i ukryte. Nie jeden z tych kartonów robi wrażenie sztucznego sklepienia, z pod którego nie usunięto jeszcze rusztowania. Czuć, że jeszcze nie nastąpiła zupełna harmonia między momentem absolutnym a organicznym.

Ale zajrzmy do trzeciego numeru »Illustrierte Zeitung« z r. 1864-ego. Tam na str. 41 wita nasze oko kompozycya »Napadu«, zachwycająca druga redakcya piątego kartonu »Polonii«, przewyższająca swój pierwowzór w niemniejszym stopniu, niż ów drzeworyt z cyklu londyńskiego pierwotną kompozycyę »Wdowy z dziećmi« w cyklu lwowskim.

Z jaką lekkością, z jaką brawurą są tu »wzięte« wszelkie przeszkody, przezwyciężone wszystkie trudności! Jak szczęśliwym jest ten układ, zarzucający ustawienie obu grup na poprzecznej, równoległej do podstawy obrazu, ten układ przekątny, cofający grupę obu broniących głęboko wstecz, a wysuwający grupę rodzinną na pierwszy plan! Uzyskuje tem artysta bardzo silne wrażenia przestrzeni. Cóż wspanialszego, niż ten czysty rozdział, tutaj przeprowadzony, między broniącymi a bronionymi, jak ta wielkolinijna energia tych dwóch ciał, wbitych, jakby zastrzały, między parkiet i drzwi, drgające pod razami kolb rosyjskich, i jak ta grupa rodzinna, w której artysta zgromadził wszystko, co w życiu naszem jest bezbronnem: starca, dzieci, niewiasty.

Ale to dzieło sztuki powstaje już na innych warunkach: to bluszcz, wijący się na grobowcu. Jest ono owocem ducha już uspokojonego, ukojonego już balsamem piękna, tak samo, jak »Lituania« jest pieśnią, płakaną i nuconą nad grobem powstania litewskiego.

Widzimy, do jakich wyżyn byłby się wzniósł artysta już w »Polonii«, gdyby jej kartony nie powstawały poniekąd jako stenogramy pod dyktandem tych »żałobnych wieści«.

Ale wówczas, w tej pierwszej połowie r. 1863-go, dla żadnych innych



242. »POLONIA« VII. ŻAŁOBNE WIEŚCI.

uwag i rozwag, dla żadnych innych tematów lub wyższych problemów przystępnym nie był. Nim się objawi w »Borze« i »Lituanii« wielki Polak-artysta, przekazujący potomności idealny i duchowy odblask powstania zrodzi się najpierw w »Polonii« *vera icon*, »prawdziwy wizerunek« tegoż powstania z ręki artysty-Polaka.

Jak dzień długi, bije o szyby jego pracowni gwar i hałas wielkomiejskiego życia, w rozkoszne ciepłe wieczory majowe płynie do jej wnętrza przez otwarte okno woń bzów i akacyi z poblizkiego parku, ale on czuje tylko zapach prochu, woń ojczystej sośniny i duszący swęd dworu, leżącego w zgliszczach — on słyszy tylko rytmikę młotów, kujących kosy, i kolb walących w wysokie podwoje »bawialnego« pokoju.

Teraz nie czas jeszcze na kwestye czysto estetycznie — idealne. Postacie »Polonii« o tyle do nich nie dorastają, o ile same znowu przewyższają postacie »Warszawy«. Tam daje on sceny realne, przedstawione przez postacie o typie posągowym, o rysach bardziej ogólnikowych, niż indywidualnych, nadających im cechę raczej reprezentantów stanów, nastrojów i cnót. Tu, w »Polonii« zdjął bohaterom swym to brzemię, przeprowadził wreszcie rozdział między siłami czynnemi a biernemi. Powołał mężczyzn



243. NAPAD NA DWÓR. DRZEWORYT W »ILLUSTRIERTE BLÄTTER« 1864.



244. »POLONIA« VIII. NA POBOJOWISKU.

i młodzieńców do życia pełnego, stworzył z nich świetny szereg indywidualności prawdziwych, natchnionych i energicznych, o wysokich zaletach duchowych, ale równocześnie pełnych życia, akcyi i prawdy. Taka generacya, jaką tutaj, na tych ośmiu obrazach »Polonii« widzimy, może »robić« powstanie i może zwyciężyć. Aktorowie »Warszawy« zwyciężą chyba wtedy dopiero, gdy się będzie dzieliło ludzi na sprawiedliwych i — skazanych.

A jak jesteśmy mu wdzięczni, że widział tylko swoich, że i w »Polonii« nie przedstawił zupełnie Moskali. Bagnet, łyskający się w półmroku klatki schodowej (Nr. 234) to jedyny widoczny znak ich obecności. Nie chce ich nawet nienawidzieć.

Możliwe, że tu i ówdzie te rozmyślania nad formą abstrakcyjną i realną treścią ośmiu kartonów »Polonii« wydadzą się zbyt drobnostkowemi. Sądziłem, że nie należy niczego pominąć w analizie dzieła, stojącego u progu ***del gran stile***, wielkiego stylu Artura Grottgera.

Była dotychczas mowa dopiero o kompozycyach ośmiu kartonów »Polonii«. A teraz weźmy ją do ręki w wydaniu albumowem Miethkego i Wawry z r. 1864-go. Odchylmy okładkę. K a r t a t y t u ł o w a (Nr. 245) usprawiedliwia zaraz to określenie, powyżej użyte, to słowo o o w y m w i e l k i m s t y l u. Oto dzieło, w którem spowity jest zarodek wieczności, dzieło, utrzymujące



245. »POLONIA«. KARTA TYTUŁOWA.

się stale w wyobraźni ogółu, przez pokolenia i poprzez wszelkie powątpiewania i entuzyazmy.

Technika tej kompozycyi różni się już na pierwszy rzut oka od techniki reszty obrazów. Jest ona czysto i wyłącznie rysunkową i nie ubiega się bynajmniej o wywołanie wrażenia plastycznej barwności. Nie zaspakaja artysta zmysłów naszych, pragnących blasku i koloru, ale budzi w naszej duszy i fantazyi żądzę wizyi i ideału.

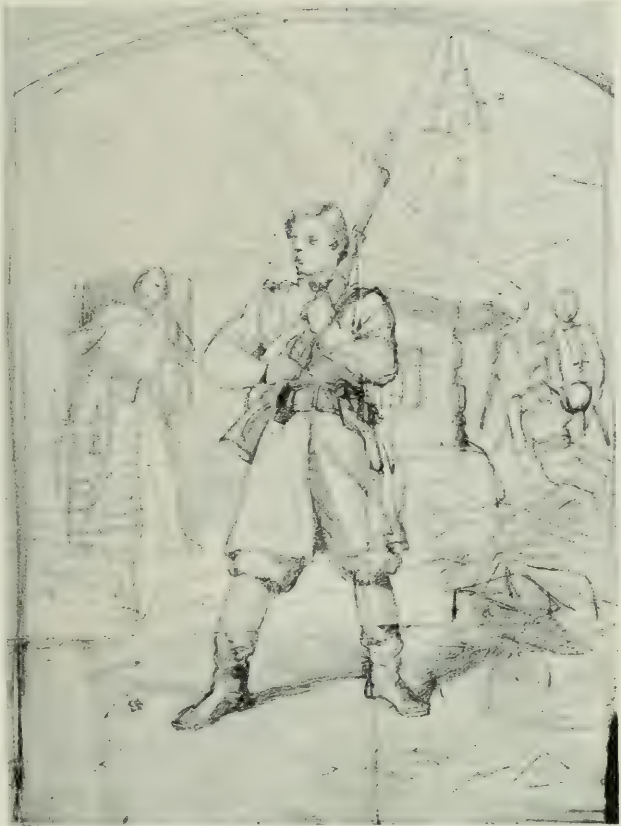
W tej kompozycyi, tak wspaniałej a poprzedzonej pobieżnym szkicem ołówkowym o niewypowiedzianej piękności i czułości linii, jednym z klejnotów najdrogocenniejszych, przechowywanych u. p. Wandy Młodnickiej — destyluje Grottger umiejętną ręką esencyę idei ogólnej, kryjącej się w włóknach motywów realnych, przedstawionych na ośmiu kartonach.

Jaki postęp! W »Warszawie« motywy realne i abstrakcyjne bywają jeszcze w stanie pierwotnym, nie rozdzielone jasnością myśli twórczej. Tu przeprowadza twórca czysty rozdział, ze wspólnego chaosu wydobywa motywy przeciwne, oddziela je, odróżnia życie kontemplacyjne i bierne od życia czynnego i twórczego, niby noc od dnia, daje motywom realnym formę rzeczywistości, a idealną — ideom.

* * *

Jednakże nie mógł artysta niekiedy oprzeć się donośnemu głosowi rzeczywistości. Mamy faktyczne dzieła, przedstawiające epizody, których aktorowie są nam znani po nazwisku, których dzień i godzinę możemy oznaczyć.

W takich chwilach rodzi się pomysł »Pożaru dworu«, dojrzewający do większego obrazu olejnego, którego problem estetyczny artystę tak żywo zajmował, rodzi się pomysł kartonu, opowiadającego bohaterski czyn »Młodego Borejszy« podczas bitwy pod Małagoszczą, powstaje epizod z cudownego prawie »Oswobodzenia Hipolita Osiecimskiego«.



246. MŁODY BOREJSZA. WIEDEŃ 1863. SZKIC OŁÓWKIEM.

Kompozycye te — z wyjątkiem ostatniej — mogłyby atoli wejść, zatytułowane ogólniej, w skład »Polonii«. Są one przecież tak artystycznie przetrawione, formą i techniką o tyle ponad rzeczywistość wywyższone, że, gdyby nie tytuł, nie domyślalibyśmy się tutaj przedstawienia epizodów faktycznych. Weźmy n. p. karton »Po powstaniu«. Mamy tu scenę rodzajową. Młody powstaniec z przyprawioną nogą, wlokący się mozolnie na kuli, za nim dziewczynka i młoda kobieta, tą specyalnie Grottgerowską polskością religijnego nastroju zbliżona prawie do owej »Wdowy« z »Dnia zadusznego« lub cyklu londyńskiego. Typy te nie różnią się bodaj niczem, nie odstają bardziej od rzeczywistości, niż te, które podziwiamy na kartonach epizodów faktycznych.

Znajduje się zatem teraz sztuka Grottgera w pośrodku pomiędzy rzeczywistością a wolnym pomysłem; krzyżują się w niej poniekąd promienie, idące od przedmiotu do oka artysty. Kartonem »Po powstaniu« zaczyna artysta swoją seryę kreacyi elegijnych. Pomysły te powstają jeszcze przeważnie w Wiedniu, wykonuje je atoli częściowo już za powrotem do kraju. Należą

tu przedewszystkiem dwie pary obrazów, sobie odpowiadających; jedną nazwał artysta »Polką wesołą i smutną«. Na pierwszym przypina młoda niewiasta powstańcowi, wspartemu na szabli i pochylającemu głowę, kokardkę do konfederatki, na drugim widzimy ją już samą, pogrążoną w głębokim smutku. Pierwsze, ale już dość wykończone rysunki, znajdują się w mniejszym szkicowniku śniatynieckim. Z pierwszego powstał mistrzowski karton, oznaczony »A G 1865« (u p. Lobmayera w Wiedniu); czy ten drugi dojrzał do formy ostatecznej, nie wiadomo. Artysta wykonał replikę tych *pendants* farbami olejnemi (Nr. 248—9).



247. WARYANT »POWITANIA«. SZKIC OŁÓWKIEM.



248 POŻEGNANIE. R. 1866. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

Donosi on o tej pracy już kilkakrotnie w swych listach, pisanych ze Śniatynki w lutym i marcu 1866. Są to znane dwa obrazy, znajdujące się obecnie w Muzeum narodowem w Krakowie: »Pożegnanie i powitanie powstańca«. W pierwszym obrazie, podpisanym »18 A G — 66«, zachowuje ogólny motyw szkicu śniatynieckiego i kartonu p. Lobmayera. Tylko, że powstaniec, nieco młodszy, nie wspiera się na szabli, lecz, stanąwszy jedną nogą na stopniu ganku, kładzie obie ręce na prawe kolano.

W »Powitaniu« zaś z datą 1865 daje on kompozycyę zupełnie nową, przygotowaną także szkicem półwykończonym (w zbiorze śniatynieckim): Noc księżycowa i w niej jaskrawa biel wiejskiego dworu, wewnątrz jasno oświeconego. Przed płowowłosą dziewicą w bieli ukląkł powstaniec z odciętą prawą ręką i całuje jej dłoń w uniesieniu.

* *
*

Nim przejdę do cyklu »Bór«, muszę się przedtem jeszcze załatwić z pracami Grottgera drzeworytniczemi, łączącemi się z powstaniem. Nie pomijam tych prac nie tylko z obowiązku kronikarskiego, ale i z tego względu, że są one niejako odpadkami z »Polonii«. Mieszczą się one w Waldheimowskiej »Illustrierte Zeitung« z r. 1864 i w »Postępie« z r. 1863/4. Pierwsza przynosi teraz, jak wspomniałem, liczne widoki z Polski i sceny z powstania; tak mamy z widoków w r. 1862 na str. 464 kaplicę Zygmuntowską i w r. 1863 Wawel i Sukiennice, wszystkie według dzieła Stroobanta, dalej Kowno (na str. 735) i Klasztor częstochowski z maszerującym oddziałem powstańców.

Ze scen powstańczych notuję z r. 1863:

Transport polskich rekrutów w Kaliszu. Bitwa pod Siematyczami z 6 lutego 1863. Atak powstańców na Pieskową skałę pod wodzą Podlewskiego. Święcone w obozie. Napad powstańców na transport moskiewski na Litwie. Spalenie cerkwi prawosławnej na Litwie (str. 877). Rozstrzelanie Podlewskiego w Płocku (znaczone V K). Powstańcy zabierają Moskalom transport (1160). Przejście oddziału Czachowskiego przez granicę (str. 1177 oznaczone V K). Główna Kwatera (praca jednego z braci L'Allemandów?). Żuawi na wedecie itd. To wszystko prace rąk obcych; Grottgera jest conajwięcej trzy.



249. POWITANIE. R. 1865. OLEJNY NA PŁÓTNIE.



250. KS. MACKIEWICZ, ORGANIZATOR POWSTANIA NA LITWIE. DRZEWORYT W WALDHEIMA »ILLUSTRIERTE BLÄTTER« 1864.

Wśród prac niepodpisanych poznaję jego rękę w wspaniałym, charakterystycznym »Portrecie księdza Mackiewicza« (1864 str. 63), w »Oddziele powstańców, pojmanych do niewoli« w którym zwłaszcza postać owego młodzieńca z przewiązaną głową, słaniającego się na chłopa, tak żywo przypomina jego rysunek »Po Bitwie« (Nr. 258). A zaiste, nie potrzeba ledwie dostrzegalnego, co prawda, monogramu A.G, ażeby w pięknej, tak bogato motywowanej, świetnej »Śmierci Czachowskiego« (str. 1273 Nr. 251) poznać dzieło naszego mistrza!

Z czterech roczników »Postępu«, wychodzącego we Wiedniu od r. 1860, nie znajdujemy w pierwszych trzech rocznikach żadnej illustracyi, nie znanej nam już czy to z »Mussestunden«, czy z »Illustrierte Zeitung«, których formaty to pismo, poświęcone oświacie i rozrywce, kolejno przybiera, zapożyczając z nich wszystkie swe drzeworyty z wyjątkiem świetnych karykatur politycznych (chyba Andrzeja Grabowskiego?) i nader słabiutkich drzeworytów do polskich powiastek, między niemi kilku oznaczonych »K S«. Autorstwo Grottgera mogłoby być przedmiotem dyskusyi chyba jeszcze w portrecie Smolki, pełnym życia, o ile on nie jest tylko powiększoną fotografią.

Jeszcze w illustracyi do »Przesyłki pakietów rurą atmosferyczną« poznaję rękę naszego artysty. Podobnie ma się rzecz z illustracyami w czwartym tomie tego wydawnictwa. Omówię je nieco później.

Dalszego rozwoju jego sztuki heroicznej należy szukać w szkicownikach

Będziemy się musieli odtąd ustawicznie nimi zajmować, dzieła Grottgera co chwila z nimi porównując i zestawiając. Znam ich trzy z tych lat, a mianowicie ów znany nam już p. Fedorowicza i dwa znajdujące w Śniatynce jako własność p. Stanisławowej Tarnowskiej. Te dwa ostatnie są nierównego formatu, większy, o wymiarach kart 222 mm. × 285 mm., liczy dziś bez okładek stron 24 (kart 12), mniejszy, 185 mm. × 245 mm., stron 46 (kart 23). Oba przywiózł artysta ze sobą z Wiednia w lecie r. 1865, jeden zupełnie jeszcze nie użyty, drugi nadpoczęty, w nim bowiem znajdujemy na karcie pierwszej szkic do owego obrazu czy dyplomu dla barona Draschego, a na siódmej scenę uliczną birbantów podpitych, wałęsających się po ulicach Wiednia.

Posługiwał się tymi dwoma szkicownikami aż do skończenia »Lituanii«



251. ŚMIERĆ CZACHOWSKIEGO. DRZEWORYT W WALDHEIMA »ILLUSTRIERTE ZEITUNG«. WIEDEŃ 1863.

w czerwcu 1866, i to równocześnie, szkicując n. p. pomysły do »Lituanii« naprzemian to w jednym, to w drugim szkicowniku. Dla krótkości będę cytował szkicownik p. Fedorowicza literami S F, z obu śniatynieckich większy literami S S W, a mniejszy S S M.

Szkicownik p. Fedorowicza, mający z nich wszystkich największe znaczenie, zwłaszcza do czasów bezpośrednio po »Polonii«, powstaje w dwóch fazach, najpierw w latach 1856—8, a potem 1862 - 5. Wszystkie ważniejsze rysunki można w przybliżeniu datować, a granice pomyłek będą wąskie. Nawet owe rysunczki subtelnego jakiegoś mechanizmu, szkicowanego kilkakrotnie na str. 4, 8, 12 widocznie z wielkiem zajęciem, łączą się prawdopodobnie z drzeworytami »mechanicznej maszyny« do »żeglugi powietrznej«, publikowanymi w »Postępie« z r. 1864 (str. 14—22), owym »Dwutygodniku literacko - artystycznym illustrowanym« którego IV rocznik (1864) wychodził »pod redakcyą I. Osieckiego i A. Grottgera«.

Dalsze podobne rysunki dowodzą, jak żywo Grottger się interesował mechaniką. Posiadamy kilka rysunków żniwiarek, ich części składowych i całego mechanizmu z dopiskiem firmy, wyrabiającej te maszyny, uważane wówczas za ostatnie słowo mechaniki, »N. Sobelsohn Ameryka«. Z najwcześniejszych rysunków tego szkicownika z lat 1856—8 zachowały się zaledwie fragmenty.

gdyż większa ich część padła ofiarą »radyrki«, którą artysta, biorąc go teraz ponownie do ręki, bardzo energicznie gospodaruje, chcąc zyskać najtańszym kosztem wolne miejsce dla nowych szkiców. W r. 1862 rzuca on tutaj wspomniane szkice do »Trzech Park«, ale dopiero w r. 1864 staje się ten szkicownik cennym zbiornikiem jego pomysłów, niejako świętym Gralem, w którym zbiera krople krwi, sączącej się z serca.

Bierze go ze sobą także do Wenecyi. Sąsiadują tam szkice z powstania, najświetniejsze wśród wszystkich, jakie wogóle są nam znane, tuż z widokiem »Dogany« ze szkicami gondol i zwłaszcza z nader trafnie podchwyconymi ruchami wiosłujących gondolierów, z widoczkiem na jakieś małe »trajetto«, rzucone przez wązki kanał, dalej z szkicem wielkiej gondoli, sunącej ospale po odludnym kanale, i zwinnego weneckiego pucobuta. *Nihil alienum!*



252. ODWIEDZINY WIĘŹNIA. SZKIC OŁÓWKIEM. 1863—4.

Wszystkie rysunki, o ile nie pochodzą z lat 1856—8, gdzie już zostały omówione, powstają dopiero w latach 1862—5. Są więc najpierw luźne szkice, nie dające się bliżej odczytać, lub ze znanemi kompozycyami połączyć, jak n. p. na str. 40-ej, na wspak, mała karykatura: trzej mężczyźni idący z pakunkami podróżnymi, w ich środku Grottger w konfederatce, str. 39 szturm pieszych po pochyłym terenie, str. 17 ów szkic, opisany przy analizie drzeworytu »Zoë« i str. 14: głowa powstańca. Do szkiców wykończonych liczy się najpierw duży rysunek na całą stronnicę do »Przypięcia kokardy« i na str. 15 szkic do kompozycyi »Odwiedziny więźnia«: Matka i córka z synkiem dopytują się o więźnia lub proszą o pozwolenie odwiedzenia go dozorcę, którego ręka z listą więźniów wychyla się z poza bramy — motyw, który później, jak poczwarka w motyla, przemieni się w piękną kompozycyę »Pod murami więzienia«. Na str. 6, 8 i 16 mamy studya do »Trzech Park«, a na str. 20 wykończony szkic do »Dziewczęcia, przeprowadzającego powstańców przez granicę« na str. 5, 14, 16 i 35 sześć rozmaitych szkiców do matki w »Pożarze dworu pod Miechowem«.

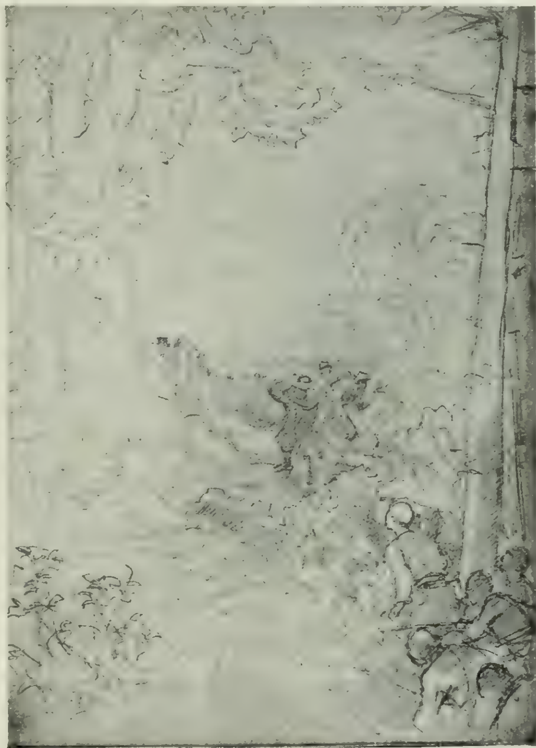
* *

*

»Polonia«, jak na to właśnie wskazałem, powstaje prawdopodobnie bez szkiców wstępnych w słowa tego ścisłem znaczeniu.

Ale fantazya Grottgera jest szybsza od jego ręki, inwencya w kierunku tematu bogatszą od inwencyi w kierunku techniki. Pomysły, obrazy, wizye cisną się mu bezustannie do mózgu i do ręki, żądne ucieleśnienia w tym stanie improwizacyi, w jakim się zrodziły.

One pragną ostać się w tej formie pierwotnego pomysłu, zostać sobą, szkicami na zawsze. Tak wysuwa się teraz w tem dwuleciu między ukończeniem »Polonii« w październiku 1863 r. a zaczęciem »Lituanii« w późnej jesieni r. 1865-go nowa forma sztuki na miejsce pierwsze, i góruje nad całą twórczością.



253. ZASADZKA. SZKIC OŁÓWKIEM 1864.

Formą tą jest szkic.

Szkic ten, będący co prawda wprost przeciwieństwem teoretycznem formy skończonej, jest przecież danego pomysłu formą ostateczną, i domaga się w tej właśnie szacie od naszego oka i umysłu tej samej usilności poznania i zbadania, jak każde inne dzieło wykończone, czy niem będzie obraz olejny, »podotykany« przy końcu najcieńszemi pendzelkami, przelazurowany barwami, zharmonizowany do ostateczności, czy też karton, wykończony do ostatniej linijki, często aż do przesady.

Szkice te rodzą się z samego duchowego szpiku twórcy jako pomysły najbardziej bezpośrednie, najistotniej własne, podobne zupełnie — i pod tym względem — do preludyów i nokturnów Szopena, lub do »Utworów fantastycznych« Schumanna.

Szkice te dają nam zapewne dziś już tylko fragmentaryczny bardzo obraz całej improwizatorskiej twórczości Artura Grottgera w tem dwuleciu. Są to potomki jego fantazyi, już nielicznie pozostałe z rodzeństwa o wiele liczniejszego; w tym wyższym stopniu, domagają się one przecież od nas interpretacyi bardziej szczegółowej od tej, jaką się zazwyczaj u nas szkice i rysunki zbywa.



254. SZKIC DO »PRZEJŚCIA PRZEZ GRANICĘ«. WIEDEŃ, 1864—5.

Oko nowożytnego miłośnika i znawcy sztuki doby obecnej czy minionej — nie uznaje tu ni granic, ni różnic teoretycznych — nie jest opatrzone z tego rodzaju dziełami, a to z tej prostej przyczyny, że poznaje sztukę tylko na dziełach wykończonych, na wystawie, nie zaś w fazie ich genezy, w pracowni artysty.

Dlatego zapraszam czytelnika, by z tem większą intensywnością i uwagą a z umysłem wierzącym oddał się razem ze mną kontemplacyi tych przeoczonych lub dotychczas niedocenionych arcydzieł, a byłbym szczęśliwym, gdybym mu mógł tę drogę utorować i ułatwić.

Wśród tych szkiców — przechowanych w trzech czwartych w owym nieocenionym szkicowniku p. Wł. Fedorowicza — mamy najpierw kilka, zajmujących się nowym problemem kompozycyjnym, a mianowicie problemem rozwinięcia akcyi na pochyłym terenie, spadającym czy to ku widzowi, czy też ku głębi obrazu.

I tak przedstawia Grottger na rysunku »Zasadzka« (S F 19, Nr. 253) wyjątkowo obie walczące strony: Moskali i powstańców. Pierwsi skradają się ostrożnie, i, niby tropiąc zwierzynę, wysuwają się z głębi leśnej długą wyciągniętą linią ku widzowi. Dolną połowę karty zajmuje spadzistość, którą leśna płaszczyzna nagle ku widzowi opada. Po niej to, czepiając się krzaków

i konarów, wspina się ku górze garstka powstańców: czterej pierwsi, widoczni ledwie po pas, już się wysunęli naprzód i, przygotowując się do ostatecznej rozprawy, oglądają broń. Na tę górną scenę patrzymy się jakby przez wziernik, jest ona bowiem zamknięta w ramy, które stanowi dołem płaski teren lasu, po lewej wielki dąb, górą jego rozłożyste konary, po prawej pień świerka. Tym sztucznym układem wywołuje artysta podobnie jak w »Saskim ogrodzie« (Nr. 233) niezmiernie silną koncentracyę widoku a tem samem i złudzenie głębi i powietrza.

Na takim stromym terenie, ale spadającym już nie ku widzowi, lecz w głąb obrazu rozgrywa się »Przejście przez granicę«. Dziewczyna wiejska stanęła pierwsza na niskiej przełęczy, a widząc pole wolnem od Moskala, daje znak powstańcom, by za nią zdążali; widać ich głowy, wynurzające się ponad linię przełęczy. Temat ten, przeszedłszy przez szereg szkiców, skrystalizował się ostatecznie w świetnym obrazie olejnym. (Por. Nry 254—5 i tablicę).



255. SZKIC DO »PRZEJŚCIA PRZEZ GRANICĘ«.

Inne szkice imponują znowu głębokością uczucia i wspaniałością kompozycyi. I tak natrafiamy dalej (S F 25) na szkic, który spokojną a głęboką poezyą swego nastroju, wielkością charakterystyki i linii kompozycyjnych i nowością motywu staje się jednym ze szczytów w łańcuchu najświetniejszych kreacyi Artura Grottgera (Nr. 256). Już sam temat czyni go nieoszacowanym klejnotem polskiej poezyi rysunkowej i malarskiej. Jest to bowiem pierwsza scena sybirska. Patrząc na tę »rekreacyę na Sybirze«, by użyć określenia, jakie nadał sam Grottger podobnej kompozycyi, umacniamy się w przekonaniu naszem i wierze naszej, my nieliczni może, że krystalizacya nowożytnego społeczeństwa polskiego — mimo wszystko — jest daleko bardziej i w daleko wyższym stopniu dziełem uczucia i instynktu uczuciowego, niż rozumowych rozmiarów i sił organizacyjnych. Są to »Wspólne kajdany« (Nr. 256).

Nie różnica dwóch stanów pada nam tu w oczy, ale jedność ich uczucia, uczucia na tle myślowem u szlachcica, na tle instynktu u chłopa. Co za fizyonomie, co za kształty! I jak potężnie wynosi się postać tego bohatera ponad krajobraz cały i nad ostrą linię skał. Jak wielkie tło dał poeta-rysownik tym swoim bohaterom w okowach, bohaterom przy-



256. WSPÓLNE KAJDANY. SZKIC OŁÓWKIEM.

kutym na zawsze do siebie jednym łańcuchem miłości i konieczności (Nr. 256).

Patrzmy! Jak szerzy się i głębi przed okiem naszem ten widnokrąg, jak wielkie koło obejmuje oko z tego wzgórza! Ze zdziwieniem pytamy się, czy mamy przed sobą dzieło tej samej ręki, co przed trzema niespełna laty więziła jeszcze w »Warszawie« postacie swoje na skrawku sceny bez światła i przestrzeni. Oka nie możemy oderwać od tych konturów, od tej wielkiej, wolnej, mistrzowsko skomponowanej przestrzeni. Patrzmy się i podziwiajmy— nie pytając się, czy, nawet w obrębie sztuki Grottgera, znajdzie się więcej kreacyi o podobnej rozpiętości przestrzeni i — myśli!

Ten motyw litewski łączy się już blizko z pewnym drzeworytem »Postępu«, jedną z nader nielicznych prac Grottgera w rzędzie około trzydziestu drzeworytów z dziejów powstania, zdobiących czwarty rocznik (1863) tego czasopisma.

Do 14-go numeru tegoż rocznika podpisywał »Postęp«, jako redaktor odpowiedzialny A. Wąsowicz, a J. Osiecki, rzeczywisty redaktor, i tak podpisany w rocznikach poprzednich, figuruje teraz, z powodu licznych zatargów



257. PRZED BITWĄ. SZKIC OŁÓWKIEM, WIEDEŃ 1864—5.

z rządem i policyą, już tylko jako »nakładca i wydawca«. Od numeru 15-go zaś, t. j. od 1 października r. 1863-go, czytamy na tem miejscu: »Redaktor odpowiedzialny A. Grottger«.

Ustąpienie Wąsowicza było przymusowe, został on bowiem z powodu umieszczenia korespondencyi z Krakowa, krytykującej ostro tamtejszą policyę i to, jak mówi ogłoszony na str. 134-ej wyrok, »wegen Vernachlässigung der pflichtgemässen Obsorge«, skazany na karę więzienną. Odtąd udział Grottgera w tem czasopiśmie, widoczny już poprzednio, staje się tem żywszym. I tak zjawia się w tym samym numerze jeszcze (na str. 138-ej) krótki artykulik p. t. »Powstańcy litewscy«. Podaję z niego kilka ustępów w skróceniu, ustępów ważnych, bo stanowiących widocznie źródło, z którego artysta zaczerpnął niektóre motywy najbliższego swego cyklu.

»Partyzantka na Litwie jest zupełnie inaczej prowadzona, jak w Koronie. »nie ma wprawdzie tak licznych oddziałów, nie ma taborów, a jednak party-»zant litewski większe zadaje klęski Moskwie niż mazurski.

»Leży to w charakterze Litwina, że jest nadzwyczaj ostrożny, przebie-»gły, sprytny; używając w boju podstępu, wybiegu i chytrości nawet, rzadko »napada w dzień. Tam żołnierz moskiewski nie ma ani chwili spoczynku, nie





PRZEJŚCIE PRZEZ GRANICĘ.



258. PO BITWIE. SZKIC OŁÓWKIEM. 1863—4.

»Odbicie uprowadzonych rannych powstańców« z dwoma powstańcami, prowadzącymi rannego towarzysza, wlokącego się z trudnością. Świetna kompozycya, forma koni, jednego powalonego na ziemię, drugiego prowadzonego za uzdę, przemawiają silnie za autorstwem Grottgera. Ten sam motyw odnajdujemy na pięknym rysunku »Po bitwie« (Nr. 258); na pierwszym planie zdążają stepem dwaj konni powstańcy ku prawemu przodowi: bliższy widza, ciężko ranny, wypuściwszy strzemię, słania się na swego towarzysza, obejmującego go prawem ramieniem. W prawej głębi mnich nachyla się nad konającym powstańcem, za którego duszę towarzysz broni, przyklęknąwszy, wznosi modły do nieba.

Jak też się teraz cała scenerya obrazów Grottgera z gruntu zmieniła! Scenami wszystkich obrazów pierwszego cyklu są kościoły, place i ulice owego grodu, od którego wziął nazwę. W »Polonii« wiedzie artysta widza tylko w dwóch obrazach po za obszar dworu, a aż cztery sceny z ogólnej liczby ośmiu odgrywają się w miejscu zamkniętem. Jest to do połowy tylko »*Polonia militans*«, w drugiej połowie zaś tak, jak »Warszawa« w całości, jest ona *dolens et lacrimans;* widocznie myśl artysty z trudem tylko rozstaje się

ze stroną społeczną i niejako towarzyszką tego ruchu, trudno mu obyć się bez żywiołu kobiecego, współczującego i kochającego, którego udział w tem powstaniu w rzeczy samej był tak wielki. Dopiero w roku następnym (1864-ym) uprowadza fantazya artystę poza mury dworów, poza płoty wiejskie i poza mury miast i miedzę pól zoranych — i coraz dalej od świata, od wszelkiej kultury ludzkiej, której dni i prace mijają z biegiem słońca i zegaru, w ciągłej służbie i stałym znoju — wiedzie go do półmroków leśnych, w głąb puszcz litewskich. Stąd to doleciał doń szept konarów, odgłos miarowego kroku nocnej wedety, głos, drżący od wzruszenia, którym kapłan błogosławi garstkę powstańców, trzask suchych gałęzi, łamiących się pod ich stopami, odgłos trąbki alarmującej — stąd doleciał doń wreszcie przeraźliwy okrzyk »gore, gore!«, gdy wróg-zwierzę, nie mogąc sam wytropić tej garstki partyzantów zawiera zbrodniczy sojusz ze strasznym żywiołem! A pomysły te nachodzą go zarówno w zaciszu pracowni, jak wśród wrzawy ulicznej, a kto wie, czy płynącemu gondolą po lustrze morza w rozmdlewającą się noc księżycową, której wspomnieniu poświęcił cudny rysunek, nie zjawiła się na nieboskłonie weneckim fata-morgana płonącej puszczy litewskiej. Alfred Szczepański mówi nawet, że Grottger »zaczął rysować w Wenecyi, korzystając z chwili swobodnej, drugą seryę (po »Polonii«), której wstęp stanowi widmo Morowej zarazy«. Słowa te mogą się odnosić naturalnie tylko do »Boru«, jako do cyklu, z którego po roku »Lituania« się wyłoni, biorąc po nim w dziedzictwie ów wstępny obraz. Wszystkie te rysunki, których treść właśnie ogólnikowo naszkicowałem, powstają w r. 1864-ym i z początkiem następnego, pochodzą zatem z ostatniego roku stałego pobytu artysty w Wiedniu, przerwanego tylko kilkunastodniową wycieczką do Wenecyi.

Bierzemy ponownie do ręki szkicownik p. Fedorowicza. Jak powyżej powiedziałem, natrafiamy w nim najpierw na szereg szkiców z powstania, złączonych niewątpliwie wspólną nicią uczucia i tematu, ale nie stanowiących jednej zwartej całości. Przeskakując zaś szkice weneckie i tuż po nich, natrafiamy na seryę kilkunastu rysunków, będących z sobą w najbliższym związku tematowym i formalnym. Wszystkie stojące na równym stopniu szkicowego wykończenia, pokrywają całe karty, zamykając się u góry łagodną linią łukową, a na nich wszystkich bez wyjątku jedna i ta sama scenerya: głąb leśna, świerki proste jak świece i tu i ówdzie na pierwszym planie olbrzymi dąb. Okoliczność, że te rysunki, jak wspomniałem, następują bezpośrednio po szkicach weneckich z lipca 1864, każe nam tem samem odnieść je wszystkie lub przynajmniej pierwszą i znaczniejszą ich część, do drugiej połowy r. 1864. Na jednym z nich, zajmującym całą stronę 21-szą na szerokość, a przedstawiającym wnętrze lasu, jest jakiś spis kompozycyi wykonanych lub zamierzonych; słowa później przekreślone biorę w nawias. (Por. Nr. 260).

I. Las.

II. Wedeta w nocy.



259. SZKIC OŁÓWKIEM DO »PRZEJŚCIA PRZEZ GRANICĘ«. 1864—5.

III. Obóz w nocy. (Słowa w n o c y dopisane później odmiennym ołówkiem).

IV. Alarm.

V. (Bój). Modlitwa przed bitwą.

VI. (Pożar w lesie). (Bitwa w torpawskim). Obskoczeni.

VII. Pożar.

Czy nie byłby to program cyklu?

Niewątpliwie tak jest! »Las« — »Modlitwa przed bitwą« — »Bój« — to trzy punkty styczne z późniejszą »Lituanią«. Odczytując ten program, już żałujemy, że to on jeden tylko z całego cyklu pozostał, rzucony na karton jako doraźny rezultat przelotnej kombinacyi.

A może się mylimy? Może dochowało się przecież coś więcej, niż tylko popiół z przelotnego wybuchu płomiennej fantazyi? Może rzeczywiście dadzą się odszukać w tekach — teczkach — za ramkami — w schowkach, od lat nie otwartych — resztki tak pomyślanej całości w różnych stadyach wykończenia, choćby w kompozycyach nieco odbiegających od tego programu? Bez nadziei senzacyjnych odkryć, bierzemy ten szkicownik ponownie do ręki i utwierdzamy się jeszcze silniej w przekonaniu, że wszystkie te szkice stanowią jedną zwartą grupę.

A czy byłyby one może w ścisłym związku z tym programem?

Myśl ta tak nęci, że na poważne wątpliwości, nasuwające się w pierwszej chwili, znajdujemy zaraz argument przeciwny.

Nie mogąc w pierwszych porównaniach identyfikować »Pożaru«, ostatniego punktu tego programu, z żadnym szkicem tej grupy, przypuszczamy, że artysta może całego programu szkicami aż do końca nie wyczerpał; dziwiąc się, że artysta dla pięciu pierwszych szkiców bierze kartę na szerokość, a dla dalszych sześciu znowu na wysokość, przypominamy sobie zmienną jego praktykę na punkcie formatu, jakoteż fakt, że w »Wojnie«, a zatem w obrębie jednego cyklu, oba formaty są reprezentowane.

Tak argumentując, poddajemy te szkice raz jeszcze dokładnej analizie, przechodząc program punkt za punktem. I cóż spostrzegamy? Oto wszystkie te rysunki w liczbie jedenastu łączą się jak najściślej z tym programem. Niema ani jednego, którby nie był nim objęty.

Mamy zatem w tych jedenastu rysunkach kompletne szkice do nieznanego dotychczas cyklu. *Oeuvre* Grottgera powiększa się nimi o cały cykl! Co więcej! Dwa z nich zostały wykończone, dojrzały do formy ostatecznej skończonego arcydzieła.

Czytelnik będzie śledził niewątpliwie rozwój i związek wewnętrzny tego cyklu, tak świetnie szkicowanego, z tym samym zapałem, z jakim mnie pierwszemu danem było ten rozwój i związek skonstatować. Nie wątpię też, że on razem ze mną pozna, że w tym cyklu posiadamy pierwotną formę późniejszej »Lituanii«, odbiegającej od niego wprawdzie fabułą bardzo znacznie, ale łączącej się z nim myślą podstawną, wspólnem źródłem, wspólnym motywem czasowym i geograficznym.

Powstanie, którego widownią są bory i puszcze litewskie, i tragiczny jego koniec — oto główny motyw, wspólny obu cyklom; bliski zaś związek między tymi szkicami a odnośnemi wiadomościami, podanemi w »Postępie« o powstaniu litewskiem, poznaliśmy już powyżej.



260. CYKL »BÓR«. I. LAS. PIERWSZA REDAKCYA. 1864.

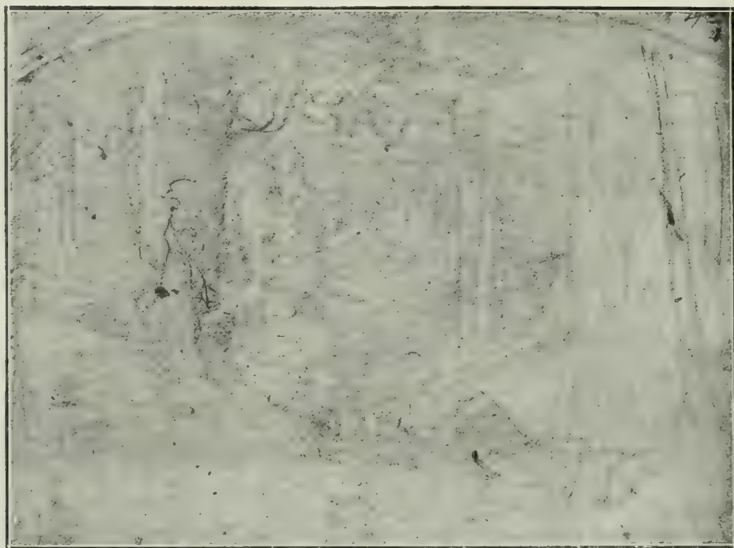
Chcąc cykl ten ochrzcić, wypadałoby go nazwać »Pierwszą Lituanią«. Ale to tytuł długi, mogący prócz tego dać powód do pomyłek. Dajmy mu więc na imię »Bór«.

Przystąpmy teraz do analizy tych szkiców.

Pierwszy obraz — to »Las«.

Ta sama karta, na której Grottger program całego cyklu zaznaczył, zawiera zarazem kompozycyę jego pierwszego punktu. Wyrysował sam las milczący i głuchy. Później dopiero innym, ostrzejszym ołówkiem — zapewne już po stworzeniu dalszych szkiców tej kompozycyi, o ruchu żywszym — dodał jakoby dla rozrywki obu tych drwali, spieszących w głąb lasu z siekierką w ręku a piłą przewieszoną przez ramię. (Nr. 260).

Wydała mu się ta kompozycya — i słusznie — zbyt ubogą, niewystarczającą, by mogła sama przez się ostać, zbyt nikłą na samoistny poetyczny wyraz puszczy z jej cichą siłą jej żywiołową i uroczystą tajnią. Ten las jest jeszcze trochę »fryzowany« i szminkowany, jakby był reminiscencyą kulis teatralnych. Dorysowując później ten motyw obu drwali, zdegradował krajobraz do rzędu tła. Stwarza więc drugi »Las«, tym samym miękkim, spi-



261. LAS. DRUGA REDAKCYA. 1864.

sanym ołówkiem, (karta 23 Nr. 261). Wysuwa tu na pierwszy plan po lewej dwa potężne dęby jakby dwu wajdelotów litewskich. Trzymane w cieniu i obcięte w połowie wysokości kręgiem górnej ramy, stanowią kontrast ze sceną główną, skąpaną w jasnem świetle. Jest to polana leśna z małą błotnistą sadzawką, której linię poziomą przecinają ostre krótkie piony sitowia; na niej kołysze się nieco głębiej u brzegu drzemiąca łódź, jedyny ślad ludzkiej ręki i kultury; na tym brzegu wznosi się małe wzgórze porosłe świerkami.

Drugi obraz cyklu: »W e d e t a w n o c y«. Ten Litwin na wedecie to jedna z najenergiczniejszych kompozycyi Grottgera. Mocniejszy on od powalonego olbrzymiego pnia, który przestąpił silną stopą. Wspaniały jego tułów otwiera się pod ciężką burką, podwianą chłodnym wichrem nocnym. Ciężka czapica przesunęła się nieco w bok na jego wielkiej czaszce, strzelba ani drgnie, chwycona w kleszcze jego palców. Wietrzy rozwartemi nozdrzami a jego wzrok bystry i twardy, zda się, przeszyje gąszcze leśne, by wytropić wroga. Syn lasu, wychowanek boru, nie jest on pra-wnukiem tych, co walczyli pod Wiedniem, co zwyciężali męstwem i sztuką wojenną, ale w jego żyłach wre owa żywiołowa potęga bojowników z pod Grunwaldu.

Czy obraz ten skreśliła ta sama ręka, która z tego motywu przed pięciu laty utkała jedwabiem czułostkowy obrazek nastrojowy w stylu Lenaua, dając mu tytuł romantyczny »Noc pod cmentarzem«? Widzimy, jak Grottger rośnie z swymi wyższymi celami!

Trzecim obrazem programu i cyklu jest »O b ó z w n o c y«. (S F 26 Nr. 263). Kompozycya to ważna, bo jedna z najskrajniej stylizowanych, jakie



262. CYKL »BÓR LITEWSKI«. I. LAS. TRZECIA REDAKCYA.

nam Grottger zostawił. Jest to poprostu uczłowieczona figura stereometryczna stożka. Stojąca w samym środku postać zadumanego kapłana czy mnicha, to pion, od którego szczytu dadzą się poprowadzić kropkowane linie do koła podstawy, utworzonego wieńcem powstańców, leżących pokotem w głębokim śnie. Na szkicu konturowym (S F 27) motyw konstrukcyjny bije jeszcze bardziej w oczy, bo oba kozły bagnetów stoją w równej odległości od mnicha i to na linii poziomej, podczas gdy w szkicu bardziej wykończonym dał im układ przekątny, zbliżając lewy kozioł ku lewemu przodowi, a cofając prawy w głąb na małe podwyższenie terenu.



263. WEDETA NA SZCZYCIE DRZEWA. SZKIC DO »BORU«. WIEDEŃ—ŚNIATYNKA 1865.

Przeszliśmy dotychczas pierwsze trzy punkty programu.

Wszystkie te cztery kompozycye (do »Lasu« są dwie) pokrywają karty na szerokość. Ale dla artysty, potęgującego tak chętnie swoje pomysły w kreacyach jednopostaciowych lub złożonych z małej tylko liczby figur, taki format ma wiele niedogodności. Spostrzegł się artysta, że w tych ostatnich dwu kreacyach »Wedety« i »Obozu« powstają po obu stronach jedynej postaci martwe miejsca, dla oka nader niemiłe. Zarzuca więc teraz nagle format leżący i przechodzi do formatu stojącego. W tym formacie też wykonuje teraz cały cykl, poddając pierwsze dwa obrazy ponownej redakcyi. Powraca zatem do formatu »Warszawy«, który będzie także formatem przyszłej »Lituanii«, stanowiącej niejako drugie wydanie »Boru«.

Zaraz z pierwszym obrazem wpada na falę przyszłej »Lituanii«. Ten »Las« w trzeciej redakcyi (Nr. 262), to już prawie »Puszcza« z »Lituanii«. Dekoratywność, choć tak powabna, poprzedniego szkicu już znika zupełnie, kompozycya upraszcza się i potęguje, zamiast dwóch dębów staje teraz przed nami (po prawej) tylko jeden, ale jaki potężny, jaki kolos, jakby dąb-król! Nawet świerkom w głębi, teraz znacznie rzadszym, przybywa objętości, a odchylając się od pionu i krzyżując się swemi osiami, tworzą urozmaicony szereg linii; jeden z nich, powalony, przecina obraz, jakby przekątnia. A w samym środku obrazu co tam majaczy niewyraźnie poprawiane i wytarte w połowie gumą? Cóż tu unosi się w powietrzu? Jakato mara o pół-ludzkich kształtach wysuwa się z poza dębu ku lewemu przodowi? To jakiś twór



WEDETA.



264. CYKL »BÓR LITEWSKI«, II. (III.) OBÓZ W NOCY.

fantastyczny. Tułów jest ledwie zaznaczony, ale widoczne są jeszcze rozpostarte skrzydła czy też piszczele ramion, osłonięte opadającą oponą, i nogi, okryte szatą, wlekącą się w powolnym locie. Sądzę, że się chyba nie mylę, widząc w tej postaci unoszącej się w powietrzu embryon ducha śmierci czy też »Upioru«, przeciągającego przez puszczę w obrazie skończonym, użytym później jako prolog do »Lituanii«. Boć przecież wystarczy rzucić okiem porównywującem na obie kompozycye, żeby się przekonać o ich niewątpliwym chyba związku wewnętrznym!

Drugiej redakcyi »Nocnej wedety« w szkicowniku nie mamy. Byłaby ona też zupełnie zbyteczną wobec faktu, że kompozycya w pierwotnej formie, stworzonej w szkicu tego albumu, prawie bez zmiany dała podstawę dla wykończonego kartonu, owej wspaniałej kreacyi, do której jeszcze powrócę (zob. tablicę).



265. WEDETA NA SZCZYCIE DRZEWA. SZKIC DO »BORU«. WIEDEŃ—ŚNIATYNKA 1865.

Fakt, że oba kartony, wykończone według szkiców tego cyklu, mają format »stojący«, wystarczy chyba jako dowód, że szkice, mające ten format, są późniejsze od tych, które ciągną się na szerokość karty.

Trzecia kompozycya, »Obóz w nocy«, ulega gruntownej przemianie. Koło, jakie zataczają ciała śpiących powstańców, zcieśni się, mnich, przedstawiony tutaj w starszym wieku i z dłuższą brodą, stanie teraz profilem, oba kozły bagnetów wypełniające tam od biedy luki kompozycyi, teraz jako zbędne znikną, kompozycya stanie się swobodniejszą, tracąc nieco typ dzieła stylizowanego tak skrajnie, rzekłbyś: z cyrklem i z linią w ręku.

Wysoce interesującą jest kompozycya czwartego obrazu »Alarm« (Nr. 268 S F 25). Powstańcy stoją garstkami po kilku w lesie. Gdzieś z daleka doleciał ich ledwie dosłyszalny pierwszy odgłos trąbki, potem drugi, silniejszy, trzeci, jeszcze bliższy, teraz przyszła chwila oczekiwana. Stało ich sześciu przed chwilą na nizkiej skale, ukrytych za pniami, wiernymi ich sprzymierzeńcami. Teraz wynurzają się oni z ukrycia, jeden nadsłuchuje z dłonią nad uchem, drugi śledzi, przysłoniwszy ręką oczy. Warto popatrzeć, jak oni nadsłuchują, jak oczyma tropią! Trzeci za nimi chwyta za strzelbę, gotując się do wystrzału. Ale ci dwaj, na przodzie, najzwinniejsi, w kierpciach, już zesuwają się po ścianie, chwytając się murawy, czepiając się stopami chropa-



266. CYKL »BÓR LITEWSKI«. III. (IV.) MODLITWA PRZED BITWĄ.

wej skały. Co za kształty i co za ruchy! Jaka u nich wszystkich czujność i bystrość, jaka zwinność i gibkość! To dziatwa Grottgera po duchu i ciele! Nie fizycznym wzrokiem mistrz nasz ich ujrzał, ale oczyma duszy!

A gdy tworzył szkic ten mistrzowski, musiała cała ta scena widoma rozegrać się przed nim, być mu obecną, choć niedotykalną. On tam jest, on ich widzi, on słyszy tę trąbkę alarmu, słyszy uderzenia luf o pnie drzewa, szelest i głuchy szmer ciał, ześlizgujących się po skale... Takich rzeczy »na niewidziane« się nie tworzy!

W tej scenie, pełnej ruchu, pełnej napięcia i wytężenia sił i władz, stanął artysta na wyżynie niespodziewanej. Objawia on tutaj zdolność, dotychczas mu prawie obcą, zdolność chwycenia organizmu ludzkiego z całą jego misterną mechaniką ruchów. Czy artyście spoglądającemu z wyżyn tego dzieła nie musiała wydawać się »Warszawa« dziełem nieśmiałem, a może i sztywnem?



267. WEDETA NA SZCZYCIE DRZEWA. SZKIC DO »BORU«. WIEDEŃ—ŚNIATYNKA 1865.

Organizm ludzki był Grottgerowi, odkąd przeszedł do twórczości idealnej, nieraz opornym, woli jego nieposłusznym. Artysta nie wiedział nieraz, »co z nim począć«, jak go »użyć«; cała strona fizyczna ludzkiego ciała była dlań niemal zbędną. Teraz, w tym cyklu szkicowanym i w tej seryi szkiców śniatynieckich do »Czatującego Litwina« wraca ten organizm do swych praw przyrodzonych, łączy się z idealnym motywem i staje się dla sztuki Grottgera koniecznym i niezbędnym, a jego zamiarom artystycznym ślepo posłusznym.

W żadnem dziele nie staje się to może tak jawnem, jak w piątym obrazie »Boru«, któremu artysta dał miano »Obskoczeni«. Ale, żeby nie przerwać toku fabuły, określimy jeszcze kilku słowy szkic trzeci; jest nim »Modlitwa przed bitwą«. Znów bór świerkowy. Po lewej w głębi stanął na podwyższeniu mnich i zwrócił się ku garstce dziesięciu powstańców, zajmujących środek i prawą stronę karty. Wzniósł ręce błogosławiące ponad otwartą księgą ewangelii, którą trzyma przed nim powstaniec, kładąc ją sobie pochyło na czole, niby na pulpicie. Wzrok i słuch wszystkich kieruje się ku wzniosłej postaci mnicha, jeden tylko na przodzie ukląkł i, zatopiony w modlitwie, opuścił głowę ku ziemi. Tą »Modlitwą przed bitwą«, skombinowaną z moty-



268. CYKL „BÓR LITEWSKI". IV. (V.) ALARM.

wem przysięgi, na co wskazuje otwarta księga ewangelii, przygotowuje artysta trzeci obraz »Lituanii«. Interesował on go już wcześniej i miał się stać przedmiotem osobnej kompozycyi, nim jeszcze powziął ideę »Boru« (S F 9). Widzimy tu oddział młodych powstańców, spieszących do boju w bezładnej gromadzie. Defilują oni przed kapłanem, błogosławiącym im prawicą, a najbliżsi zginają przed nim kolana lub wznoszą czapki.



269. WEDETA NA SZCZYCIE DRZEWA. SZKIC DO »BORU«. WIEDEŃ—ŚNIATYNKA 1865.

Okoliczność, że rysunek ten (Nr. 257) nie jest spisem objęty, wskazuje na to, że powstał poza »Borem« i przed nim. Przedstawieni tu powstańcy nie są chłopami litewskimi, poznajemy to po ich butach o wysokich cholewach, podczas gdy bohaterowie »Boru« (i »Lituanii«) noszą bez wyjątku kierpcie.

A teraz przejdźmy do obrazu szóstego, do »Obskoczonych«. Już zmalała ta garstka ośmiu do sześciu, a za chwilę i oni znikną z rzędu żyjących! Co za niewyczerpane bogactwo motywów i form, co za mistrzowstwo w władaniu psycho-mechaniką ciała ludzkiego! Jeden, ładując strzelbę i równocześnie mierząc wroga przymrużonem okiem, podał się wstecz, drugi, oparty całym ciężarem ciała o pień, kieruje lufę z poza drzewa ku prawej, trzeci, po lewej, podawszy cały tułów naprzód, mierzy z krótkiego sztućca, czwarty śmiertelnie ranny, leci naprzód całym ciężarem ciała w otchłań śmierci, piąty dogorywa pod dębem w siedzącej postawie, szósty to już trup, rozciągnięty na ziemi. (Nr. 270).

To Termopile litewskie, a raczej Termopile polskie na Litwie.

A heroldem, który światu obwieści, że legli posłuszni wewnętrznemu



270. CYKL »BÓR LITEWSKI«. V. (VI.) OBSKOCZENI.

nakazowi staje się Artur Grottger. Sztuka jego rylca stanie się zwiastunem chwały ich, bohaterstwa ich wszystkich — aż do ostatniego.

Ach, ten ostatni! Nie mniej tragiczny od swego imiennika, stworzonego gorączkującą fantazyą Zygmunta Krasińskiego. Widzimy go tutaj (Nr. 271).

I znowu ten sam dąb ogromny, nagi, niemy a współczujący świadek tylu przeraźliwych tragedyi. Teraz wybiła ostatnia godzina i dla niego! Pod jego osłoną stał tu przed chwilą jeszcze na wedecie młodzieniec i czatował z odwiedzionym kurkiem długą noc całą. Nagle otaczają go szare chmury. Czy to gęsta mgławica, zagnana wichrem jesiennym? Coś go dławi, piecze w oczy. Dym buchnął mu w twarz! Chce się cofnąć, a tu zewsząd już suną kłęby dymu, suną dołem, popędzane wiatrem, cisną się z boku, tłoczą się z góry — powódź dymu! Matko Przenajświętsza! Matko Ostrobramska! To las gore, podłożony nieludzką ręką wroga-zbrodniarza! Chwieje się powstaniec, cofa się wstecz, podmuch ognistego wiatru zwiał mu z głowy rogatywkę, przytomność go opuszcza, karabin wypada mu z ręki, a on wyrzuca w górę ramiona, po raz ostatni wołając ratunku, a potem pada na wznak, bezsilna ofiara rozszalałego żywiołu.

Artysta, podejmując w »Pożarze« ogólnikowo motyw trzeciego obrazu »Warszawy«, wyrywa go z murów miasta i ciska go w głąb litewskiej puszczy. On tak długo panował nad sobą, nad temperamentem, nad uczuciami, ale teraz już żadna moc rozsądku nie przytrzyma mu ręki, jak to ongi było w r. 1861, w owem oknie z widokiem na Plac Zygmunta. Z iskrzącem okiem, z zaciśniętemi usty, z bijącem sercem wiedzie ołówek, powolne narzędzie swej roznamiętnionej twórczej woli. W nerwowych, szybkich, kabłąkowych liniach zaznacza kontury dębu, śmiga na papier górą i dołem kłębiące się masy dymu. Ale sama ofiara nie wypadła w pierwszym rzucie po jego myśli. Chwyta ołówek najostrzejszy, i wyrzuca nim ramiona konającego, przedtem pionowo roztwarte, w górę trzema drobnymi znaczkami, ostremi, jak ukłucie lancety, zamyka mu oczy, i usta otwiera do ostatniego okrzyku. Ludzkość całą przywołuje ten okrzyk na świadka, »ku wiecznej hańbie morderców«. Sekunda — a padnie na wznak. A dąb-olbrzym stanie się płomiennym słupem tej — hakatomby litewskiej.

Oto ten cykl, ta tragiczna a wspaniała pieśń o »Borze litewskim«, o której dotychczas wieści nie było i która uszła uwagi tych nawet, co ten szkicownik mieli w rękach.

Te szkice to nie dary przypadkowe muzy, dorywczo łaskawej. Przeciwnie! Powstały one jako rezultat głębokiej, usilnej, intenzywnej pracy twórczej, pracy »pełnej szpiku i siły«, jak mówi Hamlet.

Przechodząc te szkice, poznajemy też całą technikę twórczości Grottgera. Nigdzie może nie mamy procesu powstania jego dzieł tak jasno przed



271. CYKL »BÓR LITEWSKI«. VI. (VII.) POŻAR W LESIE.

sobą, jak tu. Jesteśmy w jego warstacie, tuż przy nim, patrzymy formalnie przez jego ramię na ruchy jego rylca.

Pytamy się nakoniec zaraz, czy miał artysta zamiar cykl ten wykończyć?

Pytanie to prawie retoryczne. Ale cieszymy się, że to, cośmy instynktowo odczuli, możemy stwierdzić namacalnie dwoma dowodami. Są nimi dwa dzieła, wiążące się nierozerwalnie z najwyższą chwałą i chlubą Grottgera. Jedno — czytelnik wie już — to pierwszy obraz »Lituanii«, »Puszcza«, ten najbardziej eteryczny twór fantazyi Grottgera. Już sama data jego »1864« wskazuje, że on pierwotnie był przeznaczony dla »Boru« i że go artysta w półtora roku później użył jako wstępu do »Lituanii«.

Ale ten cykl o »Borze« stanowiący razem z »Lituanią« szczyt twórczości Grottgerowskiej z punktu czysto estetycznego, jest kolebką innego dzieła, »Wedety«, większego rysunku kredkowego (formatu 51 × 41), własności również p. Władysława Fedorowicza. Poznaliśmy je dopiero na ostatniej wystawie Grottgerowskiej, jako dzieło w zastępie dotąd nieznanych niewątpliwie najcenniejsze.

To dzieło było prawdziwą rewelacyą! Widok tego chłopa litewskiego, przestępującego pień, jakby granicę między światem realnym a światem duchów, więzi uwagę widza i napełnia go, jak grecka tragedya, współczuciem i bojaźnią. Grottger go pokochał i, zapatrzony weń, zaczął go pieścić wzrokiem miłosnym i miękczyć jego twarde serce uczuciowością swoją. Tchnął w jego duszę żar swej duszy własnej, rysy jego wydelikatnił rasowo, płowe kędziory rozpuścił mu na ramiona, przed jego wzrokiem, tropiącym pierwotnie wroga z bystrością rysia, a teraz pałającym gorączką, otworzył światy inne, roje nowych myśli, tajnie tego, co było i co będzie!

I tak z tego chłopa powstańca, zdrowego i silnego jak dąb, utworzył na obraz i podobieństwo własne zwycięzcę, — ale już nie z tego świata.

Gdy zestawiam ze sobą ten szkic albumowy i to arcydzieło (Nr. 272 i tablica), zdaje mi się, jak gdybym miał w najprostszej graficznej formie schemat całej psychologii twórczej polskiego ducha, wypadkową kierunków twórczych naszych wieszczów słowa, wieszczów formy i dźwięku! Widzimy tu niemal, jak myśl wymyka się z granic i warunków bytu tego świata ku sferom nadprzyrodzonym, przez wieszcze improwizacye, wzniosłe psalmy, mistyczne symbolizmy.

Czech n. p. byłby pozostał przy koncepcyi szkicu, w gotowym obrazie podkreślił może dosadniej jeszcze zdolność oporu i odporu, zaznaczył silniej kości czoła, siedzibę wytrwałości, i mięśnie ramion, zwiastuny siły fizycznej. Ale Polak, ten Polak, jeden z najczystszych i najdoskonalszych, jakich ziemia ojczysta zrodziła, uduchowia całą postać, eteryzuje ją, czyni niemal mistyczną, a co w niej ziemskiem, niknie i rozpływa się w tym wyższym duchowym pierwiastku. Ten borowy na »Wedecie« to starszy brat tego, który z rozpostartemi ramiony, z niesamowitym wzrokiem, na spienionym rumaku w ekstatycznym



272. SZKIC OŁÓWKIEM DO »WEDETY«.

szale, jak zesłaniec niebios, pędzi na czele rycerskich hufców grunwaldzkich. Ów Witold i ów Borowy, to Matejko i Grottger. Nie ważmy i nie rozróżniajmy, ale czcijmy, — szczęśliwi, że posiadamy ich obu!

* *
*

Jak powyżej wspomniałem, nie zachował się szkicownik p. Fedorowicza, zawierający, jako swój najcenniejszy klejnot, szkicowany cykl o »Borze«, w swym składzie pierwotnym. Niektóre karty wyłączył sam właściciel. Na jednej z nich, wystawionej w r. 1906 (por. O. Nr. 145 i 145a, str. 85) widzimy szkic z ważnym motywem pochodu na Sybir czy też etapu: na pierwszym planie słania się mdlejący zesłaniec w ramiona sołdata, który go rubasznie podtrzymuje kolanem. Pod tą przepiękną improwizacyą, będącą zarazem dziełem ręki mistrzowskiej a siebie zupełnie już pewnej, położył artysta podpis »*Polonaise*«: na stronie odwrotnej tej karty mamy trzy dalsze szkice: górą po lewej grupa strzelających żołnierzy — to »*Kadryl*«, po prawej ranny powstaniec wi-



273. TAŃCE POLSKIE: POLONEZ. WIEDEŃ, 1865. SZKIC OŁÓWKIEM.

jący się z bólu na ziemi, to — »*Walc*« dołem, dwie przytulone do siebie postacie niewieście (O. 85). Nie oddalę się chyba zbytnio od intencyi artysty, dając temu rysunkowi tytuł »*Polka*«. Łączy przecież wszystkie te kompozycye nić wspólnej idei cyklowej, a znamy nie tylko tematy pojedyńczych szkiców. Wypisał je artysta w kolumnie:

Polonaise
Polka
Walzer
Mazur
Kadril

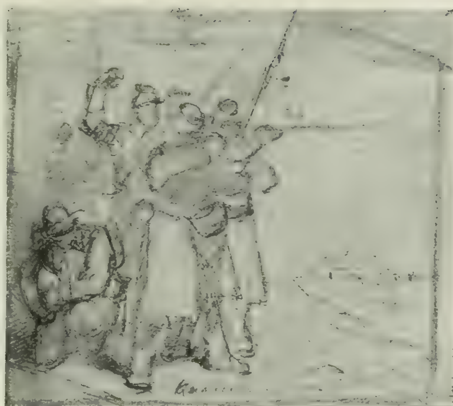
ale, co katalog wystawy 1906 przeoczył, i tytuł tego cyklu, nie tylko pomyślanego, ale, jak widzimy w większej części naszkicowanego. Tytuł ten brzmi: »*Danses polonaises*«.

Tytuł to przeraźliwy, bezlitośny. Byłby cynicznym prawie, gdyby go nie była kreśliła ręka, która sama wpierw pragnęła, porzucając rylec, chwycić za oręż. Taki tytuł mógł dać tylko albo cynik, albo twórca tak przeczulony. jak Grottger, który prawie czuł na swym organiźmie duchowym stygmat tych »Polskich tańców«, którego ukochany brat w tych »polonezach« i »mazurach« szedł w pierwszej parze. Raz jeszcze: *les extrêmes se touchent*, ostateczności się schodzą.

Temi kompozycyami rani Grottger swe serce, a tytułami ranę rozognia i rozjątrza; nigdy też więcej do tych pomysłów nie powrócił — i dobrze zrobił. Pomysły, tak przeraźliwie tragiczne, muszą pozostać w stanie pierwot-

nym, w jakim je nakreśliła ręka, drżąca od wzruszenia, w chwili gwałtownego wzburzenia umysłu i nagłego wybuchu twórczego natchnienia.

* *
*



274. TAŃCE POLSKIE: KADRYL. SZKIC OŁÓWKIEM. 1865.

Fragmentaryczny cykl szkiców »*Danses polonaises*« łącząc się jak najściślej z cyklem o »Borze« gorączkowym nastrojem i mistrzowskim ruchem ręki; powstaje on też niewątpliwie w najbliższem jego sąsiedztwie czasowem, a więc jeszcze w Wiedniu, prawdopodobnie w pierwszych miesiącach r. 1865-go, kiedy to wogóle fantazya naszego artysty najsilniej gorączkowała, a umysł jego chwilami był jakby w malignie.

Tym miesiącom i nastrojom zawdzięcza też swe powstanie wspomniany powyżej pierwszy jego »Pochód na Sybir«, którego jak najbliższą



275. PODDANIE SIĘ ZAŁOGI FRANCUSKIEJ MANNHEIMU (22 LISTOPADA 1795). WIEDEŃ. 1865. LITOGRAFIA.



276. EPIZOD Z BITWY POD ASPERN. WIEDEŃ, 1865. LITOGRAFIA.

łączność tematową z »Polonezem« czytelnik sam niewątpliwie zauważył. (Por. tablicę).

Że te szkice nie powstały później, na to mamy i dowód zewnętrzny. Szkicownik, w którym Grottger je pierwotnie nakreślił, nie zawiera żadnych utworów, któreby powstały po ostatecznym wyjeździe z Wiednia (późną wiosną r. 1865 go). Przeszedł on bowiem na własność obecnego właściciela, niewątpliwie, w chwili wyjazdu z Wiednia artysty, który tym darem odwdzięczył się przyjacielowi za szlachetną pomoc, doznaną odeń w tej życia swego chwili najcięższej.

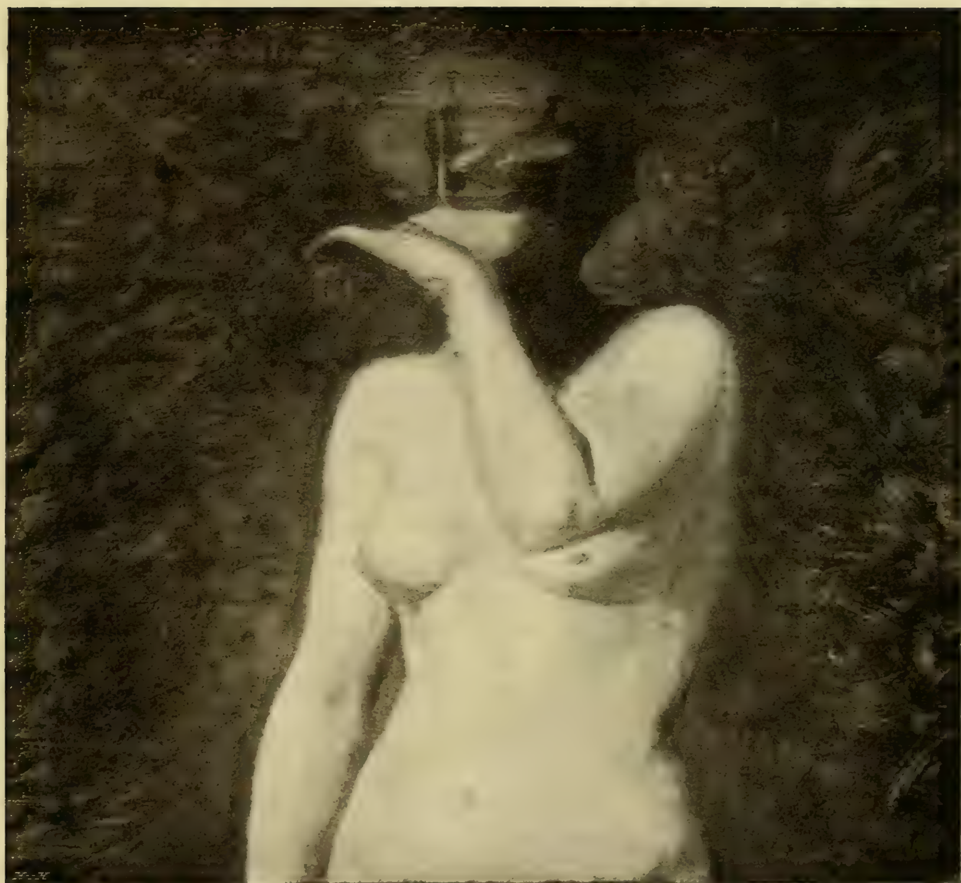
* *
*

W tych samych końcowych miesiącach dziesięcioletniego blizko pobytu w Wiedniu, kiedy Grottger rzucał na karty szkicownika genialne improwizacye i zachwycające wizye swego geniuszu, tak silnie drgające życiem, że i widz nie może powstrzymać się od współczującego wzruszenia, powstały trzy kompozycye, spokojne, równe, objektywne, chłodne, opracowane, obmyślane, przygotowane szkicami.



277. EPIZOD Z BITWY POD S-TA LUCIA (6 MAJA 1848). WIEDEŃ, 1865. LITOGRAFIA.





›FRYNE‹. FRAGMENT.

dorfski Horacy Vernet«, W. Camphausen, a wreszcie i Fr. Gaul, uczeń Rahla, znany jako twórca znakomitych dekoracyi opery wiedeńskiej.

Wszystkie te dzieła, oznaczone w katalogu jako własność prywatna, stanowią niewątpliwie — jak nie trudno się domyśleć — jedną wspólną całość. Istotnie są to kartony dla wielkiej publikacyi artystyczno-pamiątkowej, dziś zupełnie zapomnianej, której egzemplarz znajduje się w wiedeńskiej Bibliotece Nadwornej. Oto jej nieco rozwlekły tytuł: »Gedenkblätter aus der Geschichte des k. u. k. Heeres vom Beginne des dreissigjährigen Krieges bis auf unsere Tage, von Quirin Leitner, k. k. Oberleutenant. 42 Lithographieen nach Originalzeichnungen von Fritz L'Allemand, Sigmund L'Allemand, Wilhelm Camphausen, Feodor Diez, Wilhelm Dietz, Wilhelm Emele, Franz Gaul, Arthur Grottger, Peter I. N. Geiger und Wilhelm Lindenschmidt, Wien, Verlag von H. Martin. 1865.



280. SZKIC OLEJNY WEDŁUG TYCYANA. WENECYA, 1864. OLEJNY NA TEKTURZE.

Dzieło to zawiera aż trzy litografie wykonane według rysunków naszego artysty i to w znacznych rozmiarach.

Pierwsza (bez brzegu 24·5 × 36 cm. Nr. 270) jest reprodukcyą kartonu powyżej wspomnianego, druga, 34-ta w rzędzie litografii (bez brzegu 24 cm. × 33.5 cm. Nr. 275) »Epizod z bitwy pod Aspern w nocy po pierwszym dniu bitwy« przedstawia chwilę, gdy »ks. Lichtenstein, biwakujący za frontem swego pułku, krzepi rannego nieprzyjacielskiego kirasyera«, trzecia, opatrzona Nr. 41, (bez brzegu 24·5 × 36 cm. Nr. 277) przedstawia »Epizod z bitwy pod S-ta Lucia 6-go maja 1848. Jenerał Salis, śmiertelny ranny, wyprowadzony z linii bojowej«.

Podane tutaj reprodukcye wszystkich trzech dzieł, dotąd zupełnie nieznanych, zwalniają mnie od obowiązku dokładniejszego opisu. Prosiłbym jednakże czytelnika, by zechciał kilkakrotnie rzucić wzrokiem porównawczym na przemian to na te litografie, to na szkice »Boru« lub »Polskich tańców«. Zmierzy on w ten sposób najlepiej przestrzeń, a raczej otchłań między owymi tworami, płynącymi, z konieczności wewnętrznej, z nakazu wyższego ducha, kierującego ręką artysty, a tymi rezultatami powolnej pracy, wykonanej na zamówienie.

Tam tworzy artysta - duch na obraz i podobieństwo duszy własnej, tam daje on siebie całego, tu użycza (lub raczej pożycza tylko) cząstkę swego talentu obcym mu celom. »Bór« i »Tańce polskie« to sztuka, idąca przed chlebem, kartony do dzieła Leitnera to sztuka, idąca, według słów Lessinga, »za chlebem«. Zbierając notatki z »Costümkunde« wyzyskując kompendya hi-



281. MADONNA. ŚNIATYNKA, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

storyczne, zaopatrza dzieła swe datami, kopiuje miniaturę ks. Lichtensteina i portretuje na epizodzie z pod S-ta Lucia kolejno wszystkich kolegów rannego jenerała barona Salis - Soglio (późniejszego komenderującego w Przemyślu), arcyksięcia Albrechta (w czapeczce z daszkiem i czarnych okularach), FML hr. Wratislava, aż do rotmistrza hr. Cappy'ego i pułkownika »von Kopel« (po lewej).

Scena manheimska to tylko repetytoryum z zakresu znajomości kostyumów historycznych, rezultat spacerów raczej po arsenale, niż po Belwederze wiedeńskim; pewnych wyższych zalet nie podobna odmówić nocnej scenie obozowej z ks. Lichtensteinem, która jako »preparacya« do »Wojny« mogła mieć dla artysty pewną wartość. Najważniejszą z punktu kompozycyi wydaje mi się scena z pod S-ta Lucia ze swą tak znakomicie skonstruowaną głębią krajobrazu, którego typ włoski artysta wcale nie źle odczuł i oddał.

Ma to ostatnie dzieło oprócz tego i pewną wartość negatywną.

Posiadamy mianowicie w szkicowniku p. Federowicza szkic rysowany ołówkiem twardym, cienkim jak szpilka, do kompozycyi epizodu z bitwy pod St. Lucia; cała prawa strona z rannym jenerałem Salisem, słaniającym się w ramiona żołnierzy i grupa jeźdźców po prawej z arcyk. Albrechtem na czele jest zupełnie taką jaką ją widzimy na litografii w dziele Leitnera.

Rysuneczek ten, interpretowany przez p. Antoniego Potockiego (str. 148/9) jako szkic do »Szpiega« siódmego kartonu »Wojny«, miał nieprawnie wartość zupełnie wyjątkową jako jedyna kompozycya szkicowa do »Wojny«. Skoro teraz ta hypoteza sama przez się staje się bezpodstawną, odpada też ostatni argument przeciw memu zapatrywaniu, że Grottger tworzył

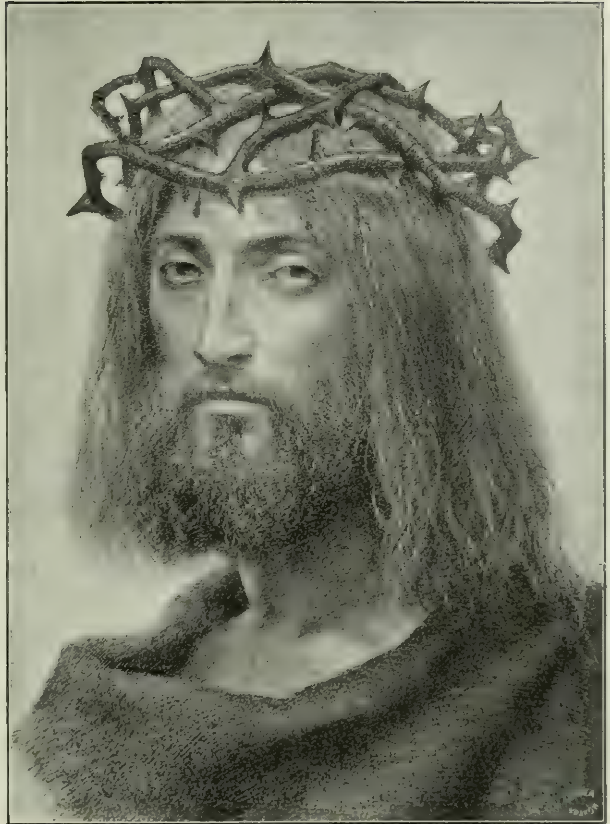
»Wojnę« bez wszelkich kompozycyi i szkiców wstępnych, wprost na kartonach.

Te trzy kartony o rozmiarach tak znacznych są niezbędne dla zrozumienia tego, czem Grottger był, ale są zbędne dla zrozumienia tego, czem Grottger nam dziś jest i czem nam pozostanie.

A może i z duchowego całokształtu nie należy ich wyłączać!

Wszak Szekspir mówi: »Całego go bierzcie, jakim był«.

* * *



282. CHRYSTUS W CIERNIOWEJ KORONIE. ŚNIATYNKA, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

Kończąc analizę rozwoju artystycznego Artura Grottgera w latach wiedeńskich, trzeba dać jeszcze odpowiedź na pytanie, nasuwające się samo przez się: jaki wpływ miało na jego sztukę zetknięcie się bezpośrednie ze sztuką wenecką w r. 1864?

Choćby pobieżny rzut oka na najważniejsze kreacye Grottgera z lat ostatnich pouczy nas, że sztuka wenecka miała nań w całości wpływ dość podrzędny, zwłaszcza na kompozycyę. Tu dadzą się skonstatować wpływy jedynie bardzo nieliczne.

Pierwsze echo bogiń tycyanowskich widać, obok niewątpliwego wpływu Schwinda, w cudnej postaci niewieściej »Snu«, w tym zachwycającym symbolu spokoju i ukojenia. Możliwe, że nasunęła mu się na pamięć drezdeńska »Madonna« Giorgiona, znana mu z reprodukcyi. Nieco silniej zaznaczył się w jego sztuce Giovanni Bellini, jedyny artysta wenecki, w którego formy Grottger choćby przelotnie się wmyślił, którego linię przejął, kombinując ją genialnem odczuciem z formami własnemi.

Dowodem tego fragment ze znanego obrazu Belliniego, główka Madonny, darowana narzeczonej. Obraz ten jest najcenniejszym dokumentem jego wra-



283. »WALKA I POJEDNANIE«. I. WALKA. WIEDEŃ, 1864. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

żliwości artystycznej, a zarazem i tej siły natychmiastowego przekształcania form obcych na własne, siły potężnej, a działające bezwiednie.

Gdybyśmy o istnieniu Belliniego nie wiedzieli, a z tą »Madonną« spotkali się wśród tysiąca obrazów, zawołalibyśmy; »To Grottger!« Do tego stopnia jest on w tej kopii wiernym — samemu sobie.

Podobną jest druga głowa Madonny, własnosć pana Władysława Fedorowicza w Oknie, nieco za wielka na szczupłe rozmiary obrazka (31·5 cm. × 28·5 cm.); przypuszczam, że część płótna nadstrzępionego lub niezamalowanego odcięto.

Owa główka Madonny, skopiowana z Belliniego, to jedyny fragment kopii, robiący wrażenie pewnej całości. Poza tem przywiózł z Wenecyi same tylko szkicowane kopie pojedyńczych głów Bordona, Tycyana i Licinia z Pordenone, i jeden bladziutki szkic ołówkowy, z obrazu tegoż Parysa Bardona, o którym wspomniałem, analizując »Parki«. Dziwny to przypadek, że z wielkiego «Przedstawienia Matki Boskiej« Tycyana w Akademii niemieckiej wyjął właśnie główkę, skopiowaną przez mistrza z płaskorzeźby Giovanna Maryi



284. WALKA I POJEDNANIE. II. POJEDNANIE. PARYŻ, 1867. RYSUNEK KREDKĄ.

Padovanna w kaplicy św. Antoniego w padewskim Santo. którą ten, powołany do Polski w r. 1527, pozostawił niedokończoną.

Wpływ Belliniego i mistrzów, jemu pokrewnych, można jeszcze i na innych dziełach wykazać. W obrazku »Szkółka wiejska« umieścił artysta na bielonej ścianie wspaniałą kompozycyę »Pietà«.

Tu przypominają się w ciele Zbawiciela wyschłem, jak mumia i w typie Madonny o twarzy, na której ból wyżłobił głębokie zmarszczki, znane kreacye Belliniego i najbliższych mu mistrzów.

A »Chrystus w cierniowej koronie«? Nie jestże on w głównym składzie czaszki i w sposobie osadzenia oczu typem północno-włoskim, czy nie wykazuje charakteru głów Chrystusowych, wspólnego Wenecyi, Medyolanowi i miastom, ich wpływowi podległym? Nasuwają się na myśl typy Chrystusowe, łączone zazwyczaj z nazwiskiem Giorgiona, i typ, stworzony przez Bartolommea Montagnę na Monte Berico pod Wicenzą i t. d. Oko artysty spotkało się gdzieś z podobnym typem, tak pokrewnym jego poczuciu formalnemu i religijnemu: w każdym razie rodzi się to oblicze Chrystusa

równie pewnie z form wczesnego renesansu lombardzko weneckiego, jak »Matka Bolesna« z baroku XVII wieku (Nry 281 i 282).

A teraz weźmy pod rozwagę koloryt!

Objawy kolorytu weneckiego u artysty, który się kształci i wyrabia we Wiedniu w latach 50-ych i 60-ych zeszłego wieku, nie są jeszcze koniecznie dowodem pobytu jego w Wenecyi i studyów kolorystycznych według weneckich oryginałów. Nie zapominajmy, że wówczas wymiana produkcyi i kierunków artystycznych między Wiedniem a Wenecyą i Medyolanem była bardzo żywą. Byli i pracowali w Wiedniu najpierw Bossi, później Hayez, a na odwrót w akademii weneckiej i medyolańskiej uczyli, pracowali i kopiowali Wiedeńczycy. Wiemy n. p., że stary Blaas, nauczyciel Grottgera, porzucił pałac na Annagasse, w którym mieściła się Akademia, by się przenieść w tym samym charakterze profesora do pracowni przy Santa Maria della Carità w Wenecyi. Kopiował on tam dużo i kopie te posyłał do Wiednia; bardzo typową jest też jego kopia ze swym kolorytem wiedeńsko-weneckim według Ortolana, znajdująca się obecnie u p. hr. Karola Lanckorońskiego w Rozdole. Sztuka wiedeńska działa na włoską — i na odwrót. Z jednej strony powstają liczne hybrydy sentymentalizmu wiedeńskiego, zaszczepionego na silnym temperamencie lombardzkim, które znajdujemy w galeryi weneckiej i medyolańskiej, a i w mniejszych, jak n. p. w Palazzo Chieregati we Wicenzy, w Palazzo dei Diamanti w Ferrarze, w galeryach w Rovigo, Bassano i t. d. — z drugiej strony roi się pod wieżą św. Szczepana od malarzy pseudo-weneckich. Całe malarstwo religijne przyobleka się wówczas, po roku 1850, nibyto w szatę kolorytu weneckiego, ale bladziutkiego, chodowanego w atmosferze cieplarnianej Akademii wiedeńskiej,



285. PORTRET KOBIECY. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

a wpływ ten trwa aż do chwili, gdy Makart i Strażiribka (Canon), przechodząc na wiarę Rubensa, wystąpią z dziełami, pełnemi energii kolorystycznej.

Trzeba zatem i u Grottgera być ostrożnym w przypisywaniu pewnych odblasków kolorytu weneckiego bezpośredniemu wpływowi tamtejszych oryginałów, rówież nie należy zapominać, że znał tyle wybitnych dzieł sztuki weneckiej z galeryi Belwederu, a zwłaszcza z galeryi Akademii Sztuk Pięknych.

Ale bądź co bądź nie mogły dzieła te podziałać silniej na jego sztukę, gdyż ich wrażenie równoważyły dzieła innych kierunków i sztuka współczesna. W Wenecyi atoli działa ta sztuka rodzima z całą wyłącznością i widzi ją tam artysta tylko jedną i to we wszystkich fazach rozkwitu. Chcąc zatem przeprowadzić przegląd rozwoju Grottgera, nieco jednostronnie, co prawda, z punktu technicznego, byłoby się uprawnionym do datowania nowej epoki od pobytu weneckiego.



286. FRYNE. PARYŻ, 1867.
OLEJNY NA PŁÓTNIE.

Z szeregu obrazów olejnych, powstających po powrocie z Wenecyi i pod wpływem jej kolorystyki, wymienimy kilka najwybitniejszych. Tak mamy najpierw owe znane *pendants* »Walka i pojednanie« z roku 1864-go, powtórzone w Paryżu w roku 1867-ym kredką i, sądząc według fotografii, z większą finezyą luministyczną. (Nry 278—9).

Jeszcze głębszem uczuciem i wytworniejszą techniką przeprowadził artysta motyw najtragiczniejszego »pojednania« w wspaniałym obrazie olejnym, noszącym datę »18 A G 64«, cennej własności p. Demla w Wiedniu, którego dziadek wygrał ten obraz przy losowaniu dorocznem wiedeńskiego »Kunstvereinu«. »Nocturno« — oto tytuł, który artysta, jak stwierdziłem w aktach, obrazowi swemu nadał — tytuł godny zachowania, bo stanowi dowód, że i ten poemat pendzlem, jak tyle innych w tych latach, powstaje z podniet muzycznych (zob. tablicę).

W roku 1865-ym, ale w Wiedniu jeszcze, powstaje ów nadobny obraz olejny »Przejście przez granicę«, kolorystycznie tak silny, a pod względem kompozycyjnym rezultat długich kombinacyi artystycznych (zob. tablicę).

Weźmy dalej jego »Gościa w pracowni«, mojem zdaniem najdojrzalsze a niestety nie datowane arcydzieło kolorystyczne, jakie nam artysta pozostawił. Kombinując rozmaite szczegóły, jak n. p. makatę odlew gipsowy i inne, z ustępami listów, pisanych z Paryża, można odnieść ten obraz do pierwszej połowy roku 1867-go (zob. tablicę).

Do wymienionych właśnie dołączyłbym jeszcze wielki obraz olejny »Pożar dworu pod Miechowem« (Nr. 140), powstały w Wiedniu w zimie roku 1864 na 1865.



»NOCTURNO«.



288. CERKIEW. ŚNIATYNKA, 1865. SZKIC OŁÓWKIEM.

w pałacu preszburskim, ani w budapeszteńskim, ani też w zamku Bájmocs oprócz »Polonii« żadne inne dzieło Grottgera w spuściźnie po nim się nie znajduje.

Najsroższy zawód miałem w Preszburgu, gdzie wśród przeszło 30 szkicowników, do których były pełnomocnik hr. Palffy'ego, p. E. Koderle, dostęp mi ułatwił, nie znalazłem ani jednego szkicu Grottgera. Wśród kilkuset szkiców jest tylko jeden, nie pochodzący z ręki Palffy'ego, a autorem jego jest, zdaje się, Lenbach. Szkice te jednak wskazują, że rysownik-amator około r. 1864 zostawał pod wpływem naszego artysty.

Patrząc na kompozycye religijne Grottgera z jego lat ostatnich, trudno zaiste uwierzyć, że on przed rokiem lub dwoma laty poił oko kolorystycznymi cudami szkoły weneckiej, że, będąc już dojrzałym artystą, ogarniał wzrokiem bezpośrednio wielki świat kompozycyjny Tycyana-geniusza i Tintoretta-cudotwórcy. Między tymi wielkimi mistrzami a naszym artystą nie było współgenialności. Gdyby hr. Janosz zawiózł był Grottgera do Florencyi, przypuszczam, że dzieła Sandra Botticellego, Filipa Lippiego, a zwłaszcza Filippina, byłyby silniej wpłynęły na jego kreacye. Możliwe, że Wenecya sama byłaby na czas jakiś sztuce Grottgera nadała inny kierunek, gdyby tam był bawił trzy lub cztery lata wcześniej. Ale wówczas, w roku 1864-ym, tuż po »Polonii«, tuż przed »Lituanią«, w epoce powstania »Boru«, gorzało jego serce innym płomieniem, a tak silnym, że wobec niego bladły tycyanowe rubiny i szmaragdy.

By się już tutaj załatwić z ostatnią fazą techniki malarskiej Artura Grottgera, naszkicuję w krótkości jej dalszy rozwój.

Mistrzowska technika kredkowa wpłynie w roku 1866 na technikę olejną w kierunku monochromii, przewagi tonu nad barwą lokalną.

Wpływ ten objawi się przedewszystkiem w portretach, a obok tego i w kompozycyach idealnych, jak n. p. »Psyche«, o czem obszernie będzie mowa poniżej.



289. SZKICE ZE ŚNIATYNKI. JESIEŃ I ZIMA, 1865. OŁÓWKIEM.

To ostatnia ważna zmiana w jego technice malarskiej. Sztuka francuska nie wywarła na nim w tym kierunku wpływu takiego, jakiegoby się można było spodziewać; cała wytworność jej kolorystyki nie przemówiła ni do oka, ni do umysłu artysty, zagłębiającego się wówczas w ideologiach »Wojny«. Jego myśl twórcza szła innemi drogami, ku innym celom. Wspomniane powyżej arcydzieło kolorystyczne, »Gość w pracowni«, chociaż powstające w Paryżu, nie wykazuje przy całem swem mistrzowstwie nowych pierwiastków. Wpływ realizmu francuskiego daje się skonstatować, mojem zdaniem, w jednem tylko dziele, i to w ledwie podmalowanem, w studyum nagiej kobiety, t. zw. »Fryne«. (Nr. 281 i tablica).



290. NOC KOCHANKÓW. ŚNIATYNKA, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

* * *

W lipcu 1865 r. pożegnał Artur Grottger Wiedeń na zawsze, rozjątrzony katastrofą finansową, ciężkimi zawodami, stratą mnóstwa szkiców i prac, które poszły na nic, i Bóg wie w jakie ręce. Znękany troskami i biedą wraca do kraju. Zatrzymawszy się krótko u siostry w Krakowie, udaje się następnie, po kilkudniowym pobycie we Lwowie, do Stanisława Tarnowskiego, do Śniatynki.



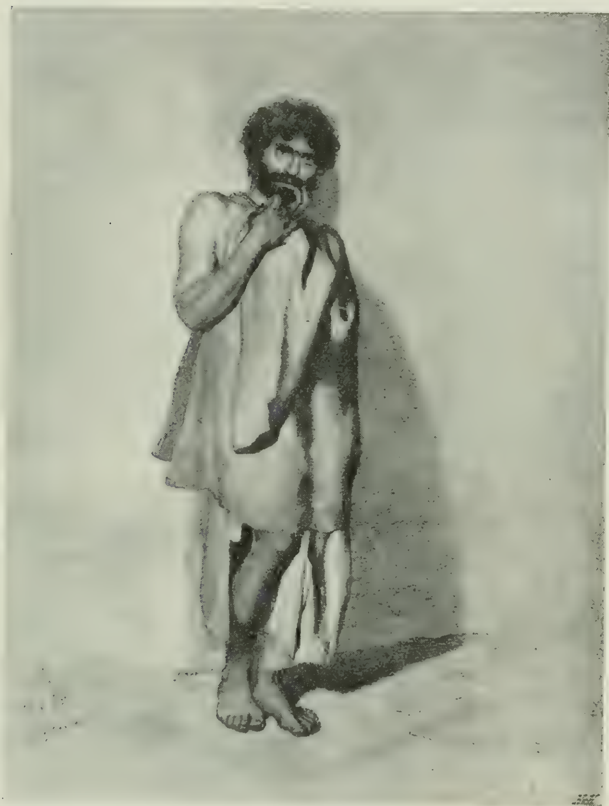
291. ST. HR. TARNOWSKI. DWOREK ŚNIATYNIECKI. AKWARELA.

Srogie rany, zadane mu przez życie, goił znowu balsam tej przyjaźni, przyjęła go znów ziemia ojczysta, otoczyła go wonią kwiecia i sianożęci, zwilżyła mu rosą spieczone wargi, koiła i syciła jego wzrok niespokojny pięknością swych barw i linii. W trzech równoległych pasach o barwach akwarelowych, ścielił się przed nim ten cudny krajobraz: na pierwszym planie pas zbóż złotawych i łąk zielonych, za nim czarno zielona wstęga lasów świerkowych, a hen, hen, w głębi bladoszafirowy łańcuch Podkarpacia.

Wreszcie odetchnął swobodnie. Z rozkoszą wyciągał ku światu ramiona uprzejme, wodząc wzrokiem z piąterka nader skromnego śniatynieckiego dworku po tym zachwycającym krajobrazie. Cóż dziwnego, że pierwsze poezye, powstające teraz w Śniatynce a kreślone ołówkiem i kredką, są sielankami, prawie dytyrambami na piękność natury. Jest coś rozrzewniającego w tej nagłej zmianie tematów, pokrywających karteczki małego szkicownika. Na pierwszych sześciu stroniczkach wiedeńskich jeszcze niezdrowe wyziewy wielkiego miasta, Wiednia, jakaś swawolna scena salonowa, jakaś scena uliczna z podpitymi birbantami - brukotłukami, wchodzącymi w konflikt z latarnią w chwili, »kiedy ranne wstają zorze«. Ale odwracamy stronniczkę — i wita nas nagle uroczy widoczek sianożęci z gęstemi kopicami, miniaturowy szkic chmielu, ktory bogato obrodził, cerkiew drewniana, rysowana z umiejętnością architekty, ledziutki szkicek poblizkiego dworu, który umieści w tle na olejnym

portrecie konnym niemieckiego barona i sąsiada Śniatynki, znajdującym się obecnie u jego syna w Dreźnie.

Tak znajduje krajobraz, zjawiający się teraz ponownie na horyzoncie Grottgerowskiej sztuki, swe proste wytłómaczenie w całorocznym pobycie artysty na wsi, w ciągłej styczności z naturą, z gajem i polem, z orką i siejbą, z lasem i łowami. Jak on tę naturę kochał, jak on ją kochać umiał, z jaką szczerością, z jakim fantastycznym prawie zachwytem! Gdy się czyta jego list, opisujący polowanie w lasach śniatynieckich w piękny dzień wiosny roku 1866, gdy się czyta, co on tam o »Panu słońcu« pisze, o tej przyrodzie, która mu się staje drugiem życiem, jest się skłonnym widzieć w tych słowach jakąś nowożytną parafrazę hymnów, które nam zostawił jeden z najszczerszych i najgłębszych psychików czasów i przekonań chrześcijańskich, zwący się Franciszkiem z Assyżu. Ale, co prawda, zaświeciło już było nowe słońce na horyzoncie żywota naszego artysty, pod którego grzejącemi promieniami otwierały kwiaty jego uczuć swe wonne kielichy. Miłość i natura — to sprzymierzeńcy od dawien dawna!



292. CYGAN ŻEBRAK. GRYBÓW, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

Zostawił nam artysta wspaniały dokument tego świętego związku (»Noc kochanków«, Nr. 290).

W lesie śniatynieckim jest częstym gościem, a odzywa się w nim i żyłka. Kolorowymi ołówkami nakreślił z dziecinną prawie prostotą podobizny »szanownych mieszkańców« tej kniei, magnatów, jak dziki i rogacze, nie zapominając także o zającach i wiewiórkach jako o lokatorach suteren i poddasza.

Na współczesnych obrazach Grottgera pełno kwiatów, liścia i zielonej gęstwiny, pełno bluszczów i maków. Ile to szczęścia da mu owa kilkudniowa wycieczka w Karpaty i do Bubniszcza, odbyta z przyjacielem-gospodarzem

i jego sąsiadem Bielskim, którego szkicowy portrecik konny przechowuje się w zbiorach śniatynieckich!

Z pierwszą wiosną, z pierwszym świergotem wróbla, lecącego do słońca z pod słomianej strzechy stodoły, obudziła się w nim ta miłość do przyrody z siłą zdwojoną i zadokumentowała się kilku pięknemi pracami kredki. Datę trzeciego marca kładzie artysta na »Lesie śniatynieckim«, datę szesnastego marca na »Krajobrazie nad stawem«, a pośrodku pomiędzy niemi powstają piątego marca — ciągle w Śniatynce — jego cudowne »Laguny«.

Zobaczymy za chwilę, że to nie jedyna reminiscencya z pobytu weneckiego.

W trzy dni po tej wizyi chwycił siatkówką i sercem ów przepiękny krajobraz, który podziwiamy w tle znanego rysunku, inspirowanego »Pamiętnikami Kwestarza« Chodźki, codziennej i wspólnej lektury wieczornej pana i gościa śniatynieckiego dworku (Nr. 333).

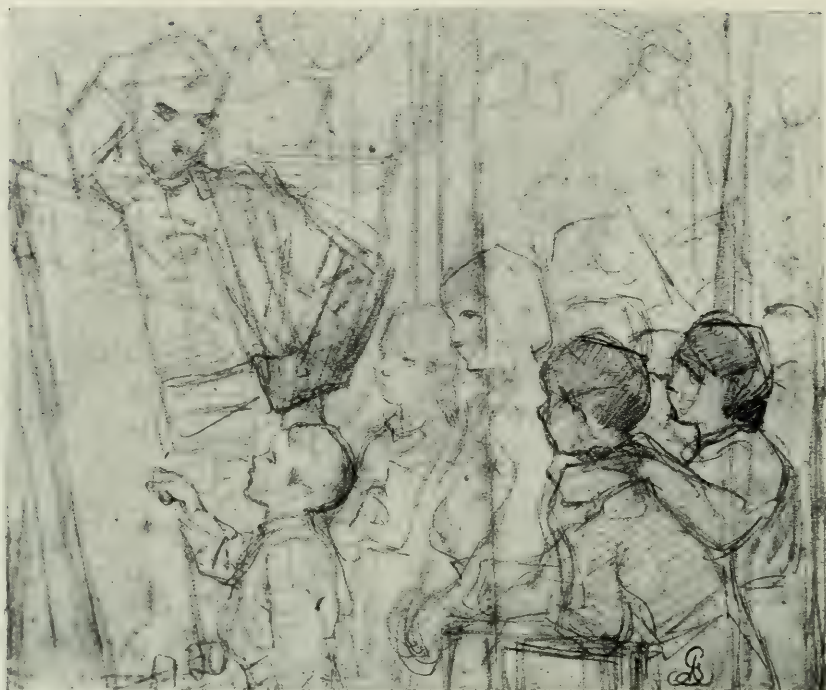


293. DRWALE. ŚNIATYNKA. 1866.
RYSUNEK KREDKĄ.

Oko i serce, lgnąc do natury i do wsi, otwierają się teraz tem szczerzej dla ludu. Cóż bardziej naturalnego?

Obserwuje on ten lud wszędzie: w lesie, na polu, w ogrodzie, w obejściu domowem. Tak notuje n. p. w swym szkicowniku postać dziewczyny przy »sapaniu kartofli«, młodą, zdrową, hożą dziewczynę, która, prosta jak świeca, chcąc spostrzedz jakiś punkt odległy, zasłania sobie ręką oko od ciepłych promieni wiosennego słońca. Notuje małe pastuszki, otulone we »werety«, gdy z szarego nieba kropi zimny, kapuśniaczek, spływając kroplami po kołtunowych grzywach koni roboczych w głębi obrazu po prawej, znoszących te nieuprzejme kaprysy natury ze stoicyzmem neapolitańskich osłów, chwyta ołówkiem kilkakrotnie nachylone ruchy i pozycye wiejskich praczek w dziedzińcu. Podobnie utrwalił przed dwoma blizko laty w licznych szkicach, niby kinematografem, problemy ruchowe weneckich gondolierów.

Obrazek »Praczki« i »Kołomyjkę«, tańczoną przez pastuszków na tle wielkiego krajobrazu (I B A 1616), wykona olejno jeszcze tutaj, w Śniatynce, i to oba do spółki z gospodarzem, artystą-amatorem, tamte szkice zaś doczekają się swej formy ostatecznej dopiero w roku przyszłym w Paryżu, a to pod działaniem tej samej siły kontrastu, dzięki której stworzył »Laguny«



294. SZKIC I. DO »SZKÓŁKI«. ŚNIATYNKA, 1866. OŁÓWKIEM.

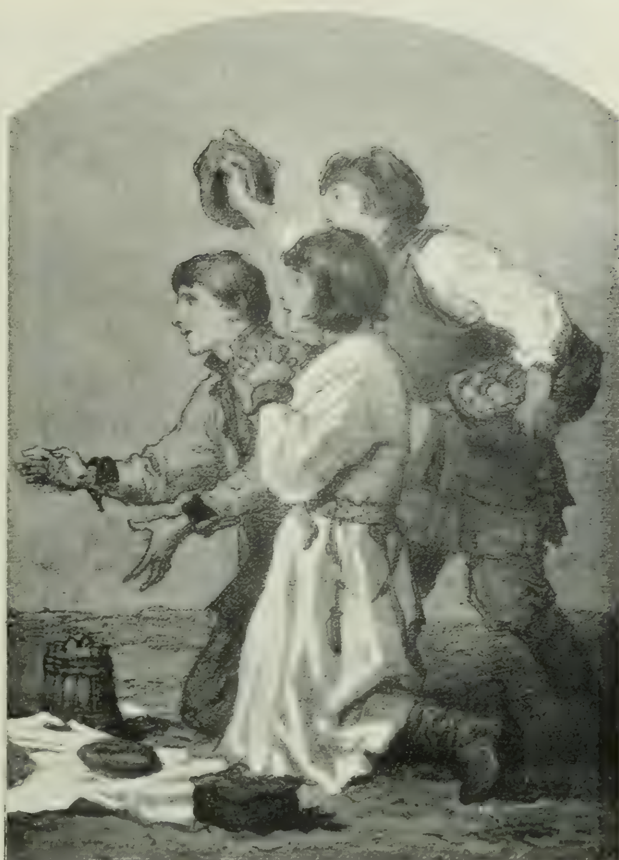
w Śniatynce w dniach szarug marcowych, wróciwszy może przed chwilą dopiero z kniei sankami lub trzęsącą bryczką przed ganek drewnianego dworku.

Do skonstatowania faktu, że te szkice z życia ludu wiejskiego, wykończone w Paryżu, powstały już w Śniatynce, przywiązuję pewną wagę, chcę bowiem z góry usunąć wszelkie możliwe kombinacye i hipotezy na temat wpływu Milleta, Rousseau, Szkoły z Fontainebleau i t. d.

A w niedzielę po nabożeństwie stanie artysta przed cerkwią, oparty o parkan, by śledzić lud, defilujący z cerkwi: zoczy on tam tę urodziwą pannę młodą, przedmiot podziwu i zazdrości, bo żadna druga »mołodycia« niema tylu szklannych pereł i fałszywych korali, tylu różnobarwnych harasówek i krasnych wyszywek, a prawdopodobnie i tak wielkich, żółtych »czobotiw«, jak ta przyszła wróblewicka Katarzyna Cornaro (Nr. 171).

W »Cyganie grajku« podziwiamy zarówno typ koczowniczego ludu, jak i obraz istoty, znieczulonej tonem smyczków na wszelkie inne wrażenia, w »Cyganie żebraku« przedstawił nam jakieś pół ludzkie stworzenie, wałęsające się po naszym kraju, a wyskakujące po za ramy wszelkiej kultury chrześcijańskiej zarazem i europejskiej. A przytem co za techniczne mistrzowstwo w obu tych rysunkach! (Nr. 292 i tablica).

Ale nie jest Grottger jedynie obserwatorem tego ludu, sympatyzującym z nim »na letnio«. Z właściwym sobie darem wczucia się i wniknięcia w obcą duszę, idzie on teraz koleją jego uczuć. Modli się razem z tym ludem, z nim razem kolęduje, okiem ludu zachwyconem i żądnem cudu patrzy na Przenajświętszą Rodzinę, na scenę Betlejemską. To są »Jasełka« ręki genialnego mistrza, który, stojąc u szczytu duchowego rozwoju, czuje zawsze z dziecięcą prostotą. Co więcej, może teraz uczucie to jest tem tkliwszem i podwójnie cennem, bo jest nasyconem długą, intensywną pracą myślową.



295. PRZED SZOPKĄ. ŚNIATYNKA, 1866.
RYSUNEK KREDKĄ.

Bo psyche Grottgera — powtarzam to raz jeszcze — to arcydzieło osobno dla siebie!

Wchodzi artysta za dziatwą wiejską przez nizkie drzwi i do szkółki ludowej, a tam, oparłszy swą głowę myślącą na dłoń, stara się wyczytać długim, przeciągłym, przenikliwym wzrokiem z hieroglifów twarzyczek dziecięcych całą przyszłość narodu. A w głębi, na bielonej ścianie tej »Szkółki«, tego szkicu, z którego — czy uwierzymy? — zamierzał artysta zrobić obraz ogromny o kilkunastu postaciach wielkości naturalnej, zawiesił wielki obraz, o którym powyżej już wspomniałem. Na złotem tle Matka Bolesna z ciałem Zbawiciela na kolanach; to pierwsza polska, prawdziwie polska Pietà. Twórczość Grottgera i Malczewskiego w sferze sztuki religijnej są sobie najbliższe; Pietà Jacka Malczewskiego, szkic do obrazu głównego dla kościoła św. Elżbiety we Lwowie, zdaje się być jakgdyby dalszym stanem tego samego pomysłu. Dlaczego z tej wielkiej kompozycyi Grottgera został się tylko malutki szkic ołówkowy



296. SZKIC II. DO »SZKÓŁKI«. ŚNIATYNKA, 1866. OŁÓWKIEM.

i obrazek w obrazku? Jak to się stało, że nasza sztuka, tak głęboko religijna, rozminęła się z Kościołem? Oby to przyszłe pokolenia naprawiły!

W szkicownikach roi się od scen ludowych, ogromnie żywych, od romansów i półtragedyi, rozgrywających się na tłoce gminnej, przed cerkwią, na dziedzińcu zagrody lub przed karczmą. Ma artysta pomysły do zbycia dla — Andrzeja Grabowskiego, który z jego szkiców zrobi doskonałe obrazy rodzajowe.

Chciałbym módz rozłożyć przed oczyma każdego czytelnika dwie karty mniejszego szkicownika śniatynieckiego. Po lewej widzimy scenę ludową tłumną i gwarną; zachodzi ona aż na kartę sąsiednią. Odwróćmy teraz szkicownik: na karcie przeciwległej pobieżny szkic do wielkiej, poważnej kompozycyi o zakroju monumentalnym. Rozgrywa się poza szeregiem słupów, na których się wspierają łuki romańskie, przedzielone w środku łukiem wyższym; architektura ta zachodzi aż na kartę przeciwną, zarzucając swe łuki na poprzek ruchliwych figur sceny karczemnej: rzekłbyś, organowe tony, mieszające się z piszczałką i »reszetem« kołomyjki.

Pod tymi słupami rozgrywa się scena idealna i wspaniała: po lewej tłum ludu wiejskiego, na klęczkach, zwrócony w profilu ku prawej, a na jego czele postać rycerska, czy królewska: to Kazimierz Wielki, król chłopków, wiodący za sobą lud polski. Poleca go opiece Matki Boskiej, siedzącej na tronie, pod wywyższonym łukiem. Po stronie przeciwnej znowu w analogicznym układzie rycerstwo polskie, a na jego czele Augustyn Kordecki, obrońca Częstochowy.



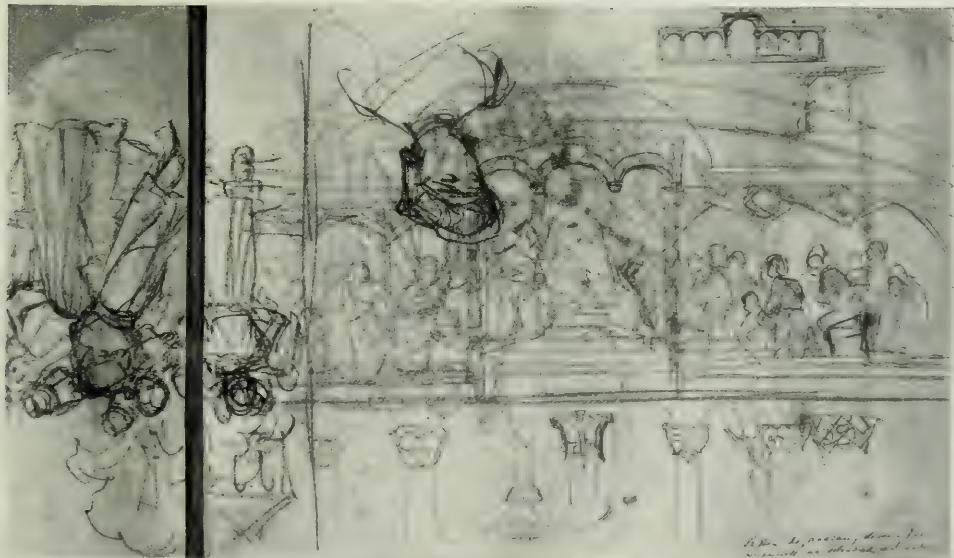
SZKÓŁKA.

To pierwszy szkic do zamierzonego wielkiego obrazu olejnego, dla którego artysta projektował złote tło i nazwę »Matka Boska, Patronka Polski«. Karton znacznych rozmiarów (63 cm. × 275 cm.), niestety, ledwie najogólniej konturowany i, mimo utrwalenia, już bardzo zblakły, przechowany jest w Śniatynce ze czcią, należną takiej relikwii.

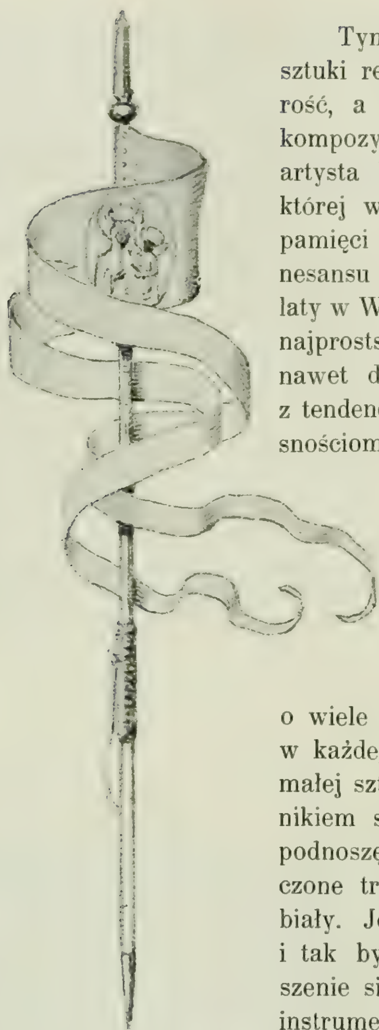


297. PIETÀ. STUDYUM DO »SZKÓŁKI«. ŚNIATYNKA, 1866.

Ta kompozycya, to chyba coś więcej, niż tylko rysowany cytat z Zygmunta Krasińskiego, a te śluby, które tu po myśli Artura Grottgera składają »szlachta polska — polski lud« pod wodzą Kordeckiego i Kazimierza Wielkiego, to może głębsze i szczersze od owych ślubów, których świadkiem była katedra lwowska... Ale nie chcę się prawować z czytelnikiem, który może w miękkim idealizmie przywiązał się do pamięci tej ceremonii bombastycznej, utrzymującej się w świadomości ogółu i nadal pod suggestyą wspaniałego obrazu Matejki i świetnego opisu Sienkiewicza.



298. SZKIC DO »MARYI, PATRONKI POLSKI«. W ODWROTNYM KIERUNKU SZKIC DO OBRAZU »PRZED KARCZMĄ«. ŚNIATYNKA, 1865. MAŁE SZKICE OŁÓWKIEM.

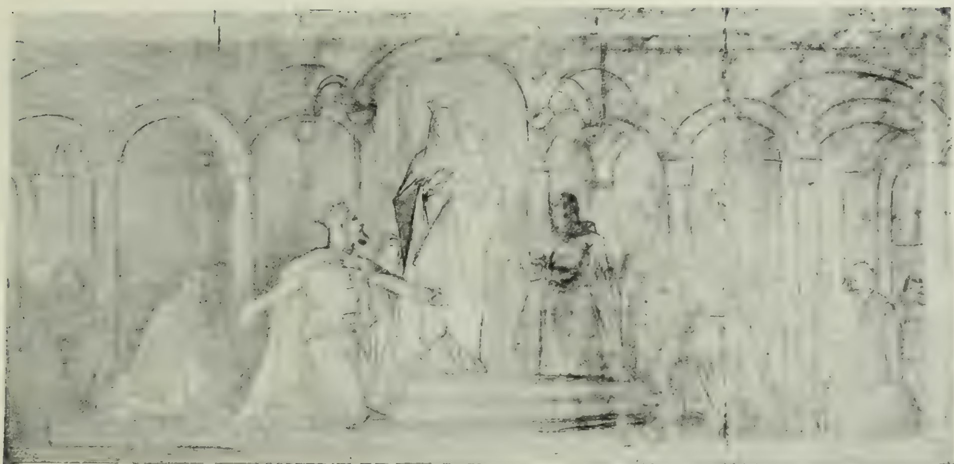


299. SZTANDAR. ŚNIATYNKA 1866. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

Tym kartonem staje Grottger u szczytu swej sztuki religijnej. Cechuje tę sztukę ogromna szczerość, a przytem skromność i prostota motywów kompozycyjnych i ruchowych, prostota, z której artysta bardzo dobrze zdawał sobie sprawę, do której wprost dążył. Wyeliminował on ze swojej pamięci w zupełności wielką sztukę religijną renesansu włoskiego, którą podziwiał przed dwoma laty w Wenecyi, sprowadził obraz religijny do formy najprostszej, przystępnej każdemu prostaczkowi, nawet dziecku. Na tym punkcie spotyka on się z tendencyami nazarenizmu, którego pewnym własnościom zewnętrznym, jak n. p. kompozycyi architektonicznej, typie postaci i t. d. pozostał wiernym, jak widzimy, aż do końca.

Koloryt wenecki byłby niewątpliwie podrażnił silniej siatkówkę artysty, bardziej się na niej utrwalił i mniej przelotnie w jego obrazach się zaznaczył, gdyby nie działał tutaj czynnik drugi, o wiele silniejszy i przeciwny, a blizki artyście w każdej godzinie dnia, na stole rysunkowym, na małej sztaludze, na ścianach pracowni. Tym czynnikiem są jego własne rysunki kredkowe. Są to, podnoszę i przypominam raz jeszcze, gotowe i skończone transpozycye świata barwnego na czarnobiały. Jego fantazya twórcza szła stale tą drogą i tak była się ułożyła w to ustawiczne przenoszenie się, obrazowo mówiąc, głosu ludzkiego na instrument, stworzony przez samego mistrza, że go już głos ludzki nie cieszy i nie zachwyca. Goethe, wyszedłszy z kaplicy Sykstyńskiej i wodząc okiem po Rzymie i Kampanii rzymskiej, wyrzekł to wielkie słowo, które radbym widzieć wykute w spiżu pod pomnikiem Michała Anioła: »Ta sztuka jest tak wielką, że po niej już i natura nie smakuje«.

Tak zepsuł Grottgerowi czarnobiały ton jego własnych rysunków kredkowych smak i chęć do barwy. Będzie też teraz kredka nie tylko wyłączną panią w ramach jego kartonu, ale wpłynie bardzo znacznie i na technikę olejną, w kierunku przygłuszenia barw, niedopuszczenia ich głosów pojedynczych, a wytworzenia natomiast jednolitego już zestroju barw, obliczonego dla



300. MARYA, PATRONKA POLSKI. ŚNIATYNKA, 1865/6.
WIELKI KARTON, SZKICOWANY KREDKĄ.

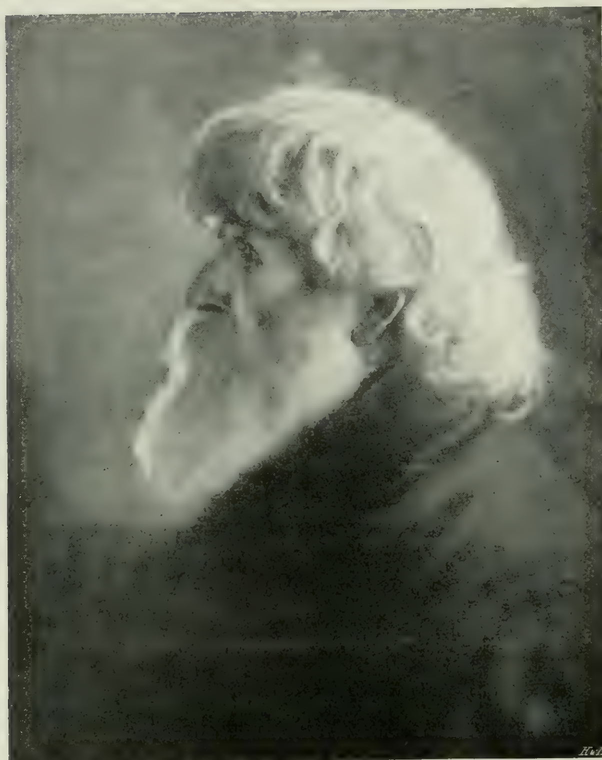
monochromii. Już w tym samym roku 1865-ym, w którym na wiosnę pozwolił sobie na małą turystykę po świecie barwnym, powstają w jesieni, w Śniatynce, jego pierwsze obrazy jednobarwne.

Jednym jest ów profilowy portret starca o ogromnej głowie, obrosłej śniegiem srebrnego włosa (Nr. 302), drugim jego portret własny na palecie z dedykacyą: »Stasiowi memu na pamiątkę 10/11 65 Arth.« (Nr. 135).

Oba portrety wydają się jak gdyby kopiami olejnemi, pierwszy z rysunku kredkowego, drugi ze sepii, bo widzimy na nim tylko jej brunatne tony. Ten portret starca wykazuje po raz pierwszy ową srebrzystą białość, z którą się teraz co raz częściej spotykamy. Podobny typ wykazuje cztery dalsze portrety, wszystkie *en face*: portret własny, oświetlony z lewej strony, z oczyma wzniesionymi, dalej portret siostry, p. Sawiczewskiej w czarnej sukni obcisłej z białym wyłożonym kołnierzykiem i czerwoną spinką, portret młodego bruneta (p. Wasilewskiego) i młodej dziewczyny o kruczych włosach (służącej), same popiersia i to wielkości naturalnej, nie datowane.



301. ADORACYA DZIECIĄTKA JEZUS.
ŚNIATYNKA, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.



302. STARZEC. ŚNIATYNKA, 1866. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

Oko artysty wyrobiło się ogromnie, zaczęło wyczuwać coraz delikatniej najrozmaitsze niuanse, nie barwne wprawdzie, ale świetlne. Pęki promieni słonecznych lub księżycowych, przedzierające się przez opary nocne, gęste mgły zimowe lub prószący śnieg, padają na płaszczyznę obrazów, rozpływając się stamtąd po całym obrazie jakąś wyższą, mistyczną prawie jasnością. Notujemy to przedewszystkiem na olejnym »Pochodzie na Sybir« z r. 1866-go, na »Śnie«, na »Powitaniu powstańca«, wspomnianem powyżej, tej prawdziwej malowanej »Mondscheinsonate«, a przedewszystkiem na tym chopinowskim *moment musical*, jakim jest »Amor i Psyche« (Nr. 304). W takim stanie niby niedokończonym, w jakim ten obrazek jest, przedstawia się on jako arcydzieło monochromii. Matowe srebro księżyca, zieleń, blednąca w jego dyskretnem świetle, i ta dziewczynka-dusza, bezbarwna i bezcielesna, o motylich skrzydełkach, co, zszedłszy z marmurowego postumentu, idzie z bijącem sercem ku Amorowi, to wszystko łączy się, spływa, zestraja się w jeden ton, mogący znaleźć swój estetyczny równoważnik chyba w absolutach wrażeń słuchowych.

Ta »Psyche« jest chyba także ostatecznym pierwiastkiem psychy Grottgera. Znalazł on tutaj formę ostatnią, najprostszą dla wyrażenia swej wiary w cichą a wielką moc duszy ludzkiej, poza słowem i czynem. Ileż to jego kreacyi najpiękniejszych, najrzewniejszych, najgłębszych kończy się dytyrambem na moc mistyczną wzroku ludzkiego, zwiastuna duszy i na wszechmoc tej duszy! Z chwilą, z którą sztuka Grottgera staje się obrazem duszy ludzkiej — a więc z rokiem 1856-ym a 19-ym jego życia — zjawia się w jego postaciach to spojrzenie, które z wolą artysty spełni główną misyę wyrażania stanów



303. SEN. ŚNIATYNKA, 1865/6. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

i nastrojów psychicznych, co więcej: będzie ich tłómaczem prawie jedynym, a gestykulacya i mimika będą mu tylko akompaniowały. I pierwsze spojrzenie płynie z oczu syna pustyni na piękną postać tułacza polskiego (por. str. 178 Nr. 107). Nie podobna zestawić wszelkich faz i przemian, które ten motyw w swej wędrówce przez twórczość Grottgera przebywa, ale czy to nie dziwne, że w tej łupinie mitologicznej znajdujemy to samo ziarno, ten sam motyw budzenia do życia istoty i duszy drzemiącej, drogą spojrzenia oczu czujnych a kochających? Problem »Amora i Psychy« interesował artystę nader żywo, nadał mu też inną jeszcze formę w pobieżnym szkicu (Nr. 305) i obrazie olejnym, podmalowanym *alla prima* (na prześcieradle!) z niezwykłą fugą. Radbym rzeczywiście wiedzieć, czy w tej kompozycyi mieści się jeszcze jakaś fermentująca drobina reminiscencyi fresku Schwinda z tegoż lat młodzieńczych, o którym powyżej (str. 199) wspomniałem. Całe nieprzebrane bogactwo Grottgerowskiej duszy, cała surowa etyka, kierująca wszelkimi ważnymi i rozstrzygającymi krokami jego życia, objawia się w tych spojrzeniach, tak dziwnie kombinowanych.

W otchłanie przyszłości, poza granicę świata dotykalnego, aż hen daleko w krainę, z której żaden wędrowiec jeszcze nie wrócił, sięga wzrok Borowego, stojącego na »Wedecie« w dzikiej puszczy litewskiej. Do samej głębi naszego



304. AMOR I PSYCHE. ŚNIATYNKA, 1865. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

sumienia wdziera się wzrok Chrystusa w cierniowej koronie, niby promień słowa, przeświecający do dna toń górskiego jeziora, taki surowy i tak miłosierny zarazem, bo — wierzący artysta wie, że to jest oko Wszechwiedzącego!

Jakie widnokręgi obejmuje teraz jego fantazya twórcza! Nic, co ludzkie



305. AMOR I PSYCHE. ŚNIATYNKA, 1866. SZKIC OŁÓWKOWY.



306. PIERWSZA CÓRKA KRÓLA POPIELA. WRÓBLEWICE, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

i nadludzkie, nie jest mu teraz obcem, a przecież jaka przedziwna jednolitość, całość i łączność, jaka poezya w świętości, jaka czystość w poezyi i w mitach starożytnych! Fantazya jego — to ptak górski. Wzleci ponad przepaści i wesoło zatrzepoce skrzydłami, kąpiąc się w czystym słonecznym eterze, nad przepastnem urwiskiem. Żaden problem psychiczny nie jest mu zbyt trudnym, i zdaje się, jakoby jego siła twórcza rosła i wzmagała się z finezyą i komplikacyą problemów. Zaledwo wiotką postać Psychy wywołał z marmuru do życia, zaklnie jutro żywe serca dwu nadobnych córek króla Popiela w martwe głazy:

»Nic nie zmieniło się — żadnym obłamkiem
Nie grozi wieża, choć chwiać się musiała
W chwili, gdy czas się zatrzymał nad zamkiem,
A zamek stracił ruch i czyny ciała.
Najmłodsza córka, jeszcze za barankiem
Goniąca — sama, jak baranek, biała
Motylem wielkim, tęczowym goniona,
Stała... baranek, motylek i ona.

»Na szmaragdowej trawie ono dwoje,
A motyl wisiał i trwał na błękicie,
Druga, wchodząca w kryształowe zdroje —
Oddech w niej ustał, a zostało życie
I wstyd... bo jedną ręką srebrne stroje,
Ostatnie piersiom dziewiczym zakrycie,
Trzymała, silnie ku piersiom je cisnąc,
Drugą dłoń miała na wodzie — jak prysnąć«. —

(»Król Duch«, rapsod III. pieśń III., strofy 10—11).



307. DRUGA CÓRKA KRÓLA POPIELA. WRÓBLEWICE, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

To fragmenty cyklu! Miał on obejmować — rzecz naturalna — dwanaście obrazów, przedstawić wszystkie córy króla Popiela, zamieniające się w głazy. Ale mamy coś więcej, niż tylko tę jedną szóstą zamierzonej całości. Mamy prolog czy karton tytułowy, co mówię, mamy ich raczej dwa. Są to »Bajki« w dwóch redakcyach. Niemi to miał artysta cykl ten poprzedzić.

Jak bajronowy Manfred żywioły z chaosu wszechświata, tak wywołuje Grottger wszechpotężnem zaklęciem swej sztuki u psychy dziecięcej, uśpionej snem nieświadomości, dwa główne czynniki przyszłego życia: inteligencyę i fantazyę — inteligencyę »Szkółką«, fantazyę zaś — »Bajką«. Pamiętał Grottger o dziatwie sercem tak przedziwnem, rzewnie i czule kochającem. Opowiadano mi, że raz w tym roku 1866-ym, ujrzawszy na ulicy jakąś dziecinę żydowską, brudną, opuszczoną, w łachmanach, chwycił ją w ramiona, zaniósł do domu, umył, ubrał i nakarmił. Innym razem znowu, widząc w rodzinie urzędniczej i jeszcze na pół niemieckiej chłopczyka, wziął go na kolana, bawił się z nim, wziął go w ręce i podniósł wysoko i pół żartem trząsł nim, jak gdyby w nim chciał duszę polską obudzić, i mówił doń ciągle: »Nieprawda, ty będziesz Polakiem? To niemożliwe, żebyś nim nie był! Nie być Polakiem to — be«!

Miłość Grottgera do dziecka, upodobanie, jakie znajdował w kształtach dziecięcych i budzącej się duszy, oto osobny rozdział w jego psychologii i historyi jego sztuki. Psycholog duszy dziecięcej znalazłby w jego listach ciekawy i bogaty materyał. Artysta, szukając słów dla wyrażenia uczuć bardzo serdecznych i miękich, wpada stale w gwarę »dziecięcą«, nawet w chwili, gdy koncypuje najwznioślejsze idee, co więcej, nawet w ostatnich miesiącach życia, gdy już niesamowity gość nachylał się nad jego czołem, zroszonem potem



308. BAJKI. I. LWÓW, 1866. RYSUNEK OŁÓWKIEM.



309. BAJKI. II. ŚNIATYNKA, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

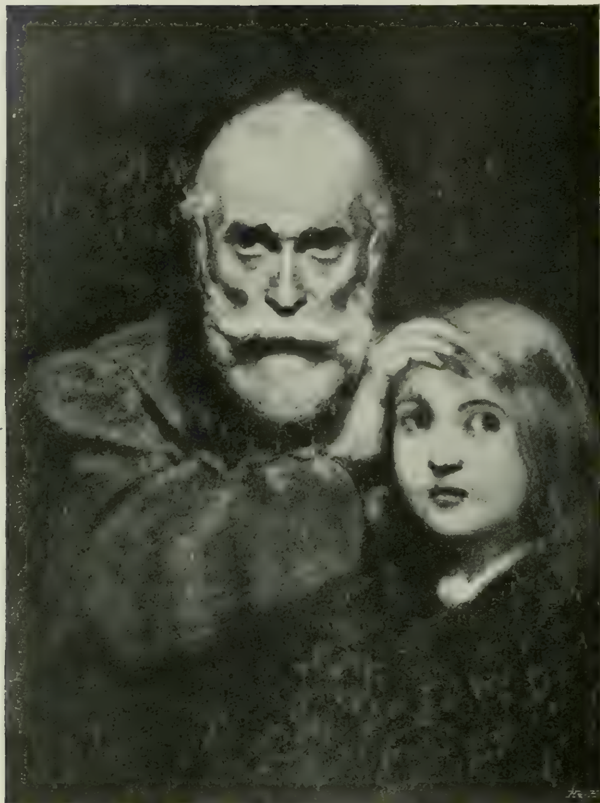
śmiertelnym. Całą szczerość, głębokość, całą miłość, z jaką Grottger tworzy postać dziecięcą, poznalibyśmy może dopiero wówczas, gdybyśmy mogli n. p. na wystawie, poświęconej jedynie tej gałęzi sztuki, zestawiać i porównywać odnośne dzieła Grottgera z utworami innych mistrzów. Któryż z nich stworzył w XIX-ym wieku coś równie zachwycającego, jak ową dziecinę nagą na śnieżnej bieli, skąpaną światłem księżyca, na pierwszej redakcyi »Komety« z »Wojny«?

Portrecik wnuczki Adama Mickiewicza, u jej ojca Władysława w Paryżu (Nr. 310), to arcydzieło w tem złączeniu rysów indywidualności familijnej i typu dziecięcego. Ile świetnej charakterystyki i finezyi w portrecie kredkowym panien Dzieduszyckich (Nr. 343), lub w »Batiniolczyku«, ile elegancyi, przewyższającej najprzedniejsze staloryty angielskie, w tej »panience niedziecnej i bu«, — jak mawiał — stojącej w kąciku, ile współczującej miłości w tej »biednej muzykantce« (Nr. 353), a może w wyższym jeszcze stopniu w tym zgłodniałym chłopcu kołomyjskim »Z dni głodu« (Nr. 316), ile zdrowego i szczerego patryotyzmu w tych dwu chłopcach, którym opowiadania dziedzica, co stracił nogę w powstaniu (portret hr. Jana Stadnickiego«, Nr. 313) całe nowe światy myśli otwierają! Ów chłopiec, na którego delikatną główkę kładzie starzec dłoń błogosławiącą, przejdzie przez życie czysty i święty (Nr. 311). W oku, obliczu, kształtach i postawie owego chłopaka, wiodącego »Pielgrzyma« do krainy mogił i krzyżów, spowita jest uczuciowość prawie już chorobliwa (Nr. 312). To nie jest illustracya do słów Lenartowicza, ale obraz całego jego jestestwa, które tak trafnie ujął Jan Kasprowicz.

Bogu i Ojczyźnie składa wiekuiste śluby we wielkim kartonie śniatynieckim »z szlachtą polską polski lud«.



310. PORTRET WNUCZKI A. MICKIEWICZA. PARYŻ, 1867. RYSUNEK KREDKĄ.



311. BŁOGOSŁAWIEŃSTWO STARCA. OKOŁO R. 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

Żeby te śluby stawały się życiem, musi każde pokolenie odnawiać je, od dzieciństwa począwszy. Oto idea, łącząca oba obrazki, poświęcone »Dziatwie polskiej« (N-ry 314 i 315).

Na obrazku pierwszym, ogólnikowej a bezwiedniej reminiscencyi z obrazu Fendiego w galeryi wiedeńskiej, zbliża się chłopaczek ze czcią do grobowca Kościuszki, całując głaz, z tą czcią, z jaką lud padewski całuje marmur sarkofagu, kryjącego szczątki wielkiego Świętego. Na drugim obrazku rozchylają się niebiosa, błogosławiąc duszy, co takie miała pomysły. Podniosłość myśli złączyła się tutaj z pięknem kształtów nierozerwalnym węzłem. Jest w tym obrazku jakaś piękność i świętość zarazem — żadnemu z tych słów nie chciałbym dać pierwszeństwa.

Obie te potęgi łączą się związkiem tak cichym, wzniosłym a naturalnym, że zda się, jakoby to dzieło się zrodziło w mózgu mistrza włoskiego renesansu. Ale tu, gdzie objawia się duch tego twórcy naszego i jego ogólna i najgłębsza kultura, nie szukajmy nazwisk ani dat!

Zrozumie mnie niejeden czytelnik.

Zjawia się tu gość, który jeszcze nie był przestąpił progu sztuki polskiej, zstępuje tu anioł — w bieli, skrzydlaty, Psyche chrześcijańskiego Olimpu. Zgromadźmy jeszcze raz dokoła siebie w myśli tę dziatwę Grottgera, zjawiającą się na jego obrazach począwszy od roku 1862-go. Przypatrzmy się jej! »Będą z nich ludzie«! Będą ludzie, jakich widzimy na jego portretach kredkowych z ostatnich dwu lat życia.

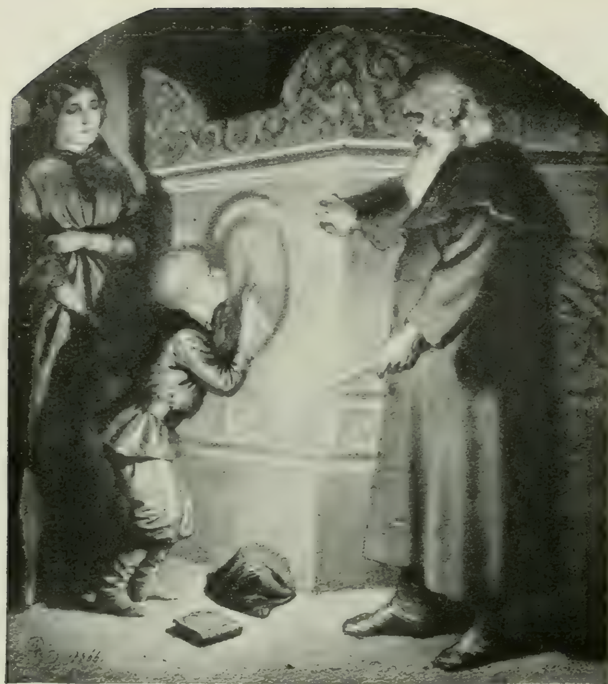
O tych portretach pomówię teraz obszerniej.



312. PIELGRZYM. LWÓW, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.



313. »SŁUCHAJCIE, DZIECI!« LWÓW, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.



314. »DZIATWIE POLSKIEJ«. I. U GROBOWCA KOŚCIUSZKI. GRYBÓW, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

Pierwszy stycznia r. 1866 jest w twórczości Grottgera datą pamiętną. Wówczas bierze Grottger po raz pierwszy do ręki nowy szkicownik, albo raczej nowy blok kilkudziesięciu kartonów »bristol«, bardzo szorstkich, wysokich na 40 cm., a szerokich na 30 cm. Ten blok będzie mu najwierniejszym towarzyszem ostatniego dwulecia; weźmie on go ze sobą wszędzie, gdy »skoczy« na kilka dni do Lwowa, żeby trochę potańczyć, ma go ze sobą w wagonie, w karyolce pocztowej — pojedzie z nim do Grybowa, Krynicy, do Krakowa, do Dynisk, Pieniak i Poręby, nie rozłączy się z nim w obu swych pracowniach paryskich, ani nawet w tym pokoiku w Amélies-les-Bains, w którym oczy zamknął na zawsze!

Wszystkie prawie portrety i liczne inne rysunki kredkowe powstają na kartach tego bloku, mają one zatem ten sam format i materyał, różnią się tylko nieco kilku odmianami tonów, gdyż blok ten zawierał, tak samo jak jego szkicowniki wiedeńskie, także kilka kart blado-żółtych i kilka nieco ciemniejszych. Zdaje mi się, że, jak dotychczas wszystkie karty, z wyjątkiem kilku, darowanych przez artystę, znajdują się w jednem szlachetnem ręku i to we Lwowie, tak i nadal w tym grodzie powinnyby pozostać, bo pilniejszem zadaniem kultury tego miasta, niż ewentualne postawienie pomnika wielkiemu mistrzowi, byłoby założenie tu właśnie muzeum Grottgerowskiego, któreby z natury rzeczy było równocześnie i zbiorem pamiątek ostatniego powstania. W tem muzeum powinien być jeden pokój przeznaczony tylko dla portretów, powstających w r. 1866-ym i 1867-ym właśnie na kartonach tego bloku.

Najwcześniejszą datą, zaznaczoną przez artystę w seryi portretów kredkowych jest dzień 4-ego stycznia 1866 na portrecie pani Olgi Horodyskiej, najpóźniejszą jest dzień 4-ego marca 1867 na portrecie Wł. Żeleńskiego. Od tych portretów

wyszedłem w mej wstępnej kontemplacyi nad Grottgerem i jego duchowym typem. To wyższe duchy i wyższe piękna, zaklęte w widome kształty wszechmocnem »stań się« twórczego geniuszu. Czy dla zgłębienia duchowej treści dzieł sztuki koniecznem jest, żeby nad niemi przeszły wieki, by nam znaczną ich część wydarł może pożar, aby nam z reszty pozostawił czas niszczyciel już tylko strzępy i włókna pajęczyny? O! wtedy będzie się przepłacało te cienie cieni, bo nie zawsze będziemy tacy bogaci duchowo, jakeśmy byli wówczas, gdy te portrety powstawały i jak może jesteśmy dziś.



315. »DZIATWIE POLSKIEJ«. II. NA CHÓRZE. GRYBÓW, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

Czyż musi dzieło sztuki obróść przedtem mchem »zabytku«, ażeby być odpowiednio cenionem?

»Ileż lat trzeba czekać, aż się przedmiot świeży,
»Jak figa, ucukruje, jak tytoń, uleży?«.

O, ten historyzm!

Jest w tej ikonotece siedm portretów męskich: jeden poeta (W. Pol), dwaj artyści malarze (Tepa i sam Grottger), czterej muzycy (Szczepanowski, Rafał Maszkowski, Mikuli, Żeleński).

Serya kobiet zaczyna się, pominąwszy portret rodzajowy młodej zakonnicy, trzema portretami z koła rodzinnego artysty: jest portret ciotki, pani Horodyskiej, portret drugiej ciotki, hrabiny Zabielskiej, i portret dalszej kuzynki, Felicyi Strumillanki, dziś owdowiałej pani Zaleskiej; potem przychodzi szereg dalszych popiersi kobiecych, pełnych gracyi i wielkiego powabu, idealne typy polskiej kobiecości z epoki powstania. A przytem należy jeszcze podnieść, że prawie każde popiersie w kompozycyi, w zwrocie i nachyleniu tułowia, głowy przynosi nowe motywy. I pod tym względem stoją te portrety kredkowe o wiele wyżej od odnośnych prac olejnych, skomponowanych nieco sztywnie



316. Z DNI GŁODU. ŚNIATYNKA, 1866.
RYSUNEK KREDKĄ.

i stereotypowo, jak np. portret pani Skulimowskiej. Portrety kredkowe tego albumu ciągną się przez cały rok 1866, nie wykazując ważniejszych przejawów stylowych. Także większe portrety kredkowe, do których przedewszystkiem liczy się szereg portretów rodziny hr. Bobrowskich, rysowanych w Porębie późną jesienią 1866, mają cechę pokrewną, chociaż i tutaj czasem daje się skonstatować pewna sztywność, tem dziwniejsza w portretach osób, z któremi artysta żył w serdecznej przyjaźni.

Dopiero w Paryżu zmieni portret kobiecy nieco swoją cechę, a wpłynie na to zarówno nowy typ modelu, jak i charakter sztuki, otaczającej artystę. Portrety te nabierały wielkomiejskiej elegancyi międzynarodowego typu. Szereg portretów z koła familijnego nagle się przerywa.

Zjawia się głowa niewieścia przedziwnej urody, obserwowana z głębszą jeszcze sympatyą; siła magnetyczna zdaje się kierować jej oczy ku wzrokowi artysty. Z całości zdaje się płynąć jakiś urok wyższy, świąteczny.

To portret narzeczonej.

Poznał artysta pannę Wandę Monné na balu »na Strzelnicy« 13-go stycznia 1866-go roku. Pokochał ją całym żarem swego ognistego temperamentu i niebawem został jej narzeczonym. Święty to był związek, prawdziwa miłość wielkiego artysty, czysta — gorąca – dozgonna.

Miłość ta stała mu się nowym bodźcem, wpłynęła znacznie na »Lituanię« i »Wojnę« i przyspieszyła wykończenie tej ostatniej.

Całe jego życie staje odtąd na wyższym poziomie, jego dążność idealna łączy się teraz z celami i zadaniami życiowemi, życie i ideał stają się bardziej

Mój drogi Marcelu!

Prześcież Ty dobry chłopak jesteś i dotrzymujesz dane słowo. – Ale niemyśl sobie lubiący, że tym już jest „abgemacht" – o wcale nie, to dopiero początek. Będziemy widzieli jak to dalej pójdzie. Zacznę od najważniejszego: – Zrobiłem już oba aquarelle – już fix und fertig są u Introligatora. Jedno jest tak jakem Ci pisał Heinrich der Löwe, a drugie w „die Jungfrauen" ale a. to przeklęte atramencisko nie – atrament, ale czarna kara i co chwilę przestawać muszę! – otóż nie to ostatnie tylko co innego, a co daleko ładniej może być zmu- dane: Szarża Dragonów austr: – ale potem aż pojutrz wraz z trzecim kawałkiem: Dwóch ruskich Kozu- nów. Tępiących biednego Czerkiesa – Wszystkie 3 są tak duże jak Maximilian mój. – I co dobrego jeszcze mi idzie bardzo prędko i niebardzo kiepsko! Wiktorya powinny Marcelu! – Ale niestety tak pisno – ha! coż robić – terez. Wiesz jak ja zrobię? Pojutrz wszystkie te 3 aquarelle posyłam nie do Paternoca tylko do Pappenheimusia do Wiednia A jak ten co z tym niezrobi to już nikt! –

Mościskaj – i matuś wszystkich w domu, raz domowi porządnych – umpf etc – A Ignasio czy już wyjechał? – Jeżeli jest to wiem co mogę zrobić. Matuś, Wiktorzę, Marię, a – myślałem zgodnej i niemo- go sobie przypomnieć jak balerniczka się nazywa. A ta modelka to głupia torba, ale ja Ci już potem nie mówiłam aby się nie kompromitowała pod Tobą. Adieu! Adieu!

i aby go odbrukać piszę do niego list w rysunkach.
Na jednej kartce - jest 15 obrazków - mniej więcej
Leidensgeschichte vom A bis Z. - Wiem że to się uda.
Nim odpowiedź odbiorę siadam i od rana do wieczora
pracuję aby zrobić szkic olejny do Sobieskiego i Lo-
tringena. A jak to będzie gotowe poszlę to Ruben-
sowi i powiadam że za 2 ½ miesiąca zobowiązuję
się zrobić ten obraz w pół naturalnej wielkości do
Marcowej wystawy. Ożywiłem i wszystkie siły zebra-
rę aby ten szkic zrobić oszałamiający! (?) - Mam na-
dzieję że w ten sposób jak już z Rubenem popsute
to się prędzej naprawi! -- Ach Boże! gdybymbył
niebył takim drabem - toby się było już bez tego
wszystkiego obeszło - a obraz byłby był dotąd może
już na ukończeniu! - A tak - kiedy ze mną to
tylko tym przysłowiem ciągle do mnie mówią!
„[illegible]!" — Takiż ja trąba
nie fujara. - List Twoje oba naraz odebrałem. Jak
były wilkommen to Ci niepotrzeba mówić - Mój dro-
gi gałganie! - Wiem co bardzo dobrze robisz, że mi
morały gadasz - i przyznaję że masz lichte Au-
genblicke - a swoją drogą - Pan Dobrodziej nie mierzi
to jest myślę coś większego - Bój się Boga człowieku
kiedy Ty zaczniesz. Ileż ja razy myślał o tem - ale
coś bałem Ci o tem co mówić - by niechciałem Cię gnie-
wać. Wszakże rozwinięty już jesteś zdolności moż ju-

temu, ale śpię – nieużywowicik. Na Twoim miejscu
jabym zabrał się i robił coś nie specjalnie polskiego
ale coś dla wszystkich – i to kartony. – Takie motywa
dają się ciężko do rysunku. Myśl Ty nad tem zrobić
w kartonie „Wojnę" – zrobić [illegible]. Artystę – szczę-
ście – nieszczęście – Wszystko to są rzeczy – gdzie ki- sikl.
ramienie niemożesz się wynarodawiać, a takie rzecz.
dzie pozbyć potrafisz. Masz tyle że za pieniądze
robić niepotrzebujesz – więc zacznij dla siebie i dla
profesorów robić – ach a kartonów robić – jest coś tak
przyjemnego i tego stawek z obrazami malowaniem
porównać niemożna. A zrób przez zimę coś dla bie-
dnego Krakowa. Polacy tam są ostatni! – Z Twoją
charakterystyką w rysunku i Twoją pewnością może
coś stworzyć. – Czy Ty mnie rozumiesz i jeśli rozumiesz
czy – mnie uścieknie. Rzuć do diabła paletę kiedy Ci nie
idzie – prócz tego można do czegoś doprowadzić.
A masz taką szkołę po temu jak nigdzie – taki
Kaulbach! – Schwind. – Ale już i gderzę, prawda?
Ot dam pokój – przepraszam się poczciwy Marcelu.
Jak często na was myślę. Szczęśliwi zawsze jesteście
razem jak dawniej – niestety niezawiadnali, częściej się
mieszanie – rodzina zawsze – a i już wszystko. Ta jest
wszystkiego mienia ogrom nadziei, która mnie nigdy
[illegible]. Zdrów jestem jak ryba – i coż mi potrzeba więcej.
Mam rozpaczać (Ty myślisz tak może)? – A żebym
[illegible]ato, gdybym tak, broń Boże oślepł! – Ręką straił?
A więc zawsze dobrze! – Wiwat! Niefrasuj się o mnie.

Tesroe im dwie pobrogę, nim mię diabli zabiorą.
A teraz li o mnie (jak ja się cieszę jak ci coś powie-
dzieć mogę) mój powaźny Morell – cichowy - bo mnie
Kaska - a ja na taką przyjaźń i miłość doprawdy nie
zasłużył. Od rana od 8mej do 3ciej nieruszam się tylko
smaruję - teraz idę na obiad potem na gazety a ku
wieczorowi na spacer. I robię moje spostrzeżenia. Na
ulicy niespotkam nic porządnego choć się za pięciądzy-
więtko embrasuję tylko hie und da wypłynie jakaś
Kaska, która patrzy się na mój nos i mój plaid jak
na jakieś zamorskie stworzenie. Byłem tu owegdaj na
drugiej stronie wody w tamtem mieście i Modritam, b.,
flanowałem po błocie i wiesz com zobaczył: Tutaj u
Kuśnierzów wystawione wiszą na ulicy, szuby, mufy,
szkowice, czapki futrzane, różne futerka a przytem -
zgadnij co: — — — — lisy, barany, zające zabite
tylko wypatroszone, tak jak u rzeźnika. Więc też ku
przyjęciu koich dostać można i pieczeni! – Aj Chiny!
Chiny! — Dalej - wiem poznam ponowi panny „die
das horizontale Gewerbe treiben" – (jak mówi Heine)
wszystkie mają duże perłowe szpilki we włosach.
Więc jak tylko takie dwie szpilki ci w oczy zaświecą,
to iść możesz jak w dym. Tak się zwiemi wracam
do domu i coś bazgrzę do 7mej – a teraz idę do teatr,
ale nie dla aktorów tylko dla publiczności. Wczoraj
dawano okropny Schauspiel „mit Jammer und Gräsen,
Klappern" - były sztylety, trucizny, mordy, krupki, płacz
trzy czapore! – , było dwóch heldów – Ci ile razy przy
najweselszych najczulszych sytuacjach ściskali się,
tak tak: żegnaj się - i jeden drugiemu kiedy urozgitar cina

jeszcze jednością. Analiza »Lituanii« i »Wojny« da mi sposobność do szerszego omówienia wpływu tej wielkiej i dozgonnej miłości artysty na jego twórczość. W kilku rysunkach kredkowych i szkicach olejnych oddaje on rysy ukochanej istoty: odnajdziemy je w twarzy idealnej niejednej Polki na obrazach narodowych z tych dwóch lat ostatnich, odnajdziemy je w Geniuszu, prowadzącym artystę przez »dolinę łez«. Wiele troski i niepokoju o przyszłość dał artyście ten stosunek, ale nieskończenie więcej szczęścia. Artysta sam określił najlepiej wpływ tego głębokiego uczucia na siebie w tych słowach listu do przyjaciela: »To ci tylko powiem, że z dniem każdym staję się lepszym«.

A teraz przejdźmy do dzieła, w którem ta miłość znalazła monumentalny wyraz. Dziełem tem — »Lituania«.



317. PORTRET PN. STRUMILLANKI. LWÓW, LUTY 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

* *

*

Wiosna! Czarne, zwęglone pniaki zniszczonego litewskiego »Boru« otoczyły się wieńcem paproci, umaiły się w zielone jej piórka i wachlarze, potoki wiosenne usypały nad bielejącemi kośćmi litewskich bohaterów ze świeżej ziemi mogiły, zarastające wnet murawą i kwieciem; wysunął się wreszcie pług, prując rdzawą od krwi przelanej ziemię litewską w długie zagony, owe linie styczne między naturą a kulturą. Nad łąką, nad stepem, nad zasianą rolą, w blasku majowego słońca zaświergotał skowronek...

Siła rodcza przyrody zapanowała nad dziełem zniszczenia i rzuciła na obraz grozy i przerażenia szatę, utkaną z zieleni, złocistego słońca, barwnego kwiecia — szatę o niewypowiedzianej piękności. Oto objaw niepohamowanej siły przyrody, objaw wewnętrznego, przyrodzonego prawa.

Ale to prawo normuje nie tylko bieg przyrody samej, ma ono pełną swą moc i dla sfery życia duchowego. Działa ono tutaj z tą samą koniecznością, z tą samą niepohamowaną siłą.



318. PORTRET WŁ. ŻELEŃSKIEGO. PARYŻ, 1867. RYSUNEK KREDKĄ.



319. PORTRET KAROLA MIKULEGO. LWÓW, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

Natury o wysokiej organizacyi duchowej rozwijają się w jakiemś bezwiednem uczuciu cichego, zbożnego posłuszeństwa, szlakiem tego samego prawa, z tą świętą, wewnętrzną zgodą, łączącą cały nasz świat fizyczny i psychiczny w najwyższą całość i jedność. To, co tam zwie się siłą rodczą przyrody, zwie się tutaj siłą twórczą geniuszu. Ta siła twórcza nie pozwala mu tarzać się bezustannie w niemym bolu, w rozpaczy łkającej, bo posiadł on dar opanowania bolu, dźwignięcia się z rozpaczy, przemienienia gryzącego żalu w wyższą słodycz, dar pokrycia obrazu grozy kwiecistą szatą ideału, ozłocenia go słońcem apoteozy. Im więcej cierpiał, tem wyżej się wzniesie, a wzniesie się do szczytów idealnej piękności.

Bez tej męki osobistej, która była zarazem męką narodu, nie byłby Grottger wzniósł się do tych wyżyn; byłby tworzył może do końca życia, tak, jak tworzył przed rozegraniem się tej tragedyi narodowej, same rzeczy nadobne, byłby pozostawił szereg dzieł, któreby się prawdopodobnie były ostały — obok wielu innych. Tak atoli stał się wybrańcem. »Warszawa«, »Polonia« to już dzieła wybrańca, ale teraz z »Lituanią« dopiero włącza się w jego twórczość czynnik nowy, natury nieuchwytnej, nieokreślonej, transcendentalnej. Tym czynnikiem jest idealna piękność. Zrodzenie się dzieła o idealnej piękności jest nie tylko pomnożeniem skarbca życia duchowego narodu, ale jest zarazem wielkim krokiem naprzód w jego wszechświatowym rozwoju i stano-



320. PORTRET PN. JANUSZKIEWICZÓWNEJ. OSIEK — PORĘBA. PAŹDZIERNIK, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.



321. PORTRET NARZECZONEJ Z CIENIEM PROFILU ARTYSTY. LWÓW, 1866. RYSUNEK KREDKĄ I KOLOROWYM OŁÓWKIEM.

wisku. Zasłużył sobie naród na takie dzieło przez gorzkie łzy wypłakane, a otrzymał je z rąk Artura Grottgera. Tą pięknością jest »Lituania«.

A teraz kilka słów o genezie »Lituanii«. Na historyi tej genezy wybiły swe piętno zarówno wypadki życiowe, jak i dzieje wewnętrznego rozwoju artysty, tak blizko z nimi złączone.

Przemiana ostrej, gryzącej materyi »Boru« na słodko-elegijną »Lituanii« jest procesem rozwojowym naturalnym, poniekąd koniecznym.

Odbywa się ona pod działaniem słonecznej miłości, a możliwe, że i ciepłe promienie poezyi proces ten przyspieszyły.

I tak zwrócił mą uwagę redaktor tego wydawnictwa, prof. T. Pini, na niewielki utwór Goszczyńskiego »Duch Kosyniera«, wydany po raz pierwszy w »Trzech strunach« w r. 1840-ym.

Gdyby nie ta data, moglibyśmy następujące strofy uważać wprost za parafrazę poetycką piątego kartonu »Lituanii« »Duch«.

Na przyjęcie dominującego wpływu poematu z r. 1840-go na pomysł kartonu z r. 1866-go nie dozwala jednakże sepia monachijska »Trzy dni«, w której znajdujemy już motyw zjawienia się ducha męża-bohatera zupełnie urobiony. Muszę zatem ograniczyć się jedynie na stwierdzeniu absolutnej analogii.

Kwestya wzajemnego wewnętrznego stosunku obu tych utworów zostaje na razie, — a może na zawsze — otwarta!

Oto odnośne strofy Goszczyńskiego:

Drugie kury już zapiały,
W pustkowiu huka sowa,
A Stachowej sen zabrały
Pogłoski z pod Grochowa.

Srogie tam było spotkanie,
Bitwa jak nigdy krwawa;
Padali tam Podlasianie,
Jakby pod kosą trawa.

Więc, nad kołyską schylona,
Płacze łzą piołunową
Nad sierotą, co u łona,
Nad sobą, biedną wdową.

W izdebce coraz się mroczy,
Dogasa szczepka smolna,
I zmęczone płaczem oczy
Zasklepiły się zwolna.

Przecież, choć snem ciężkim dyszy,
I oczy śpiące miała,
Wszystko widzi, wszystko słyszy,
Jakby wcale nie spała.

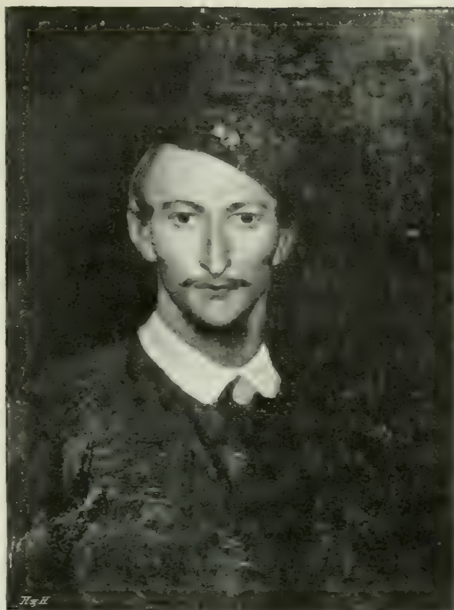
Trzeci kogut północ wypiał,
Mignęło przed okienkiem,
Czujny odźwierek zaskrzypiał,
Wchodzi Stach z brzękiem, szczękiem.

Zrzucił czapkę, siadł przy stole,
Miło patrzy na żonę;
Błysło z pieca: — krew na czole,
Całe piersi skrwawione, i t. d. i t. d.

Praca nad tym cyklem szła artyście wolno i opornie.

Obraz pierwszy, »Puszcza« litewska, powstaje, jak mówi data, jeszcze w r. 1864-ym, jako wstęp do niewykończonego cyklu »Bór«, zachowanego nam w szkicowniku p. Fedorowicza; artysta przywozi go ze sobą latem następnego roku (1865-ego) do Śniatynki i tu tworzy dwa następne obrazy (t. j. »Znak« i »Przysięgę«), cofając się w tym ostatnim znowu do pomysłu, dwukrotnie już szkicowanego dla cyklu o »Borze«. Jadąc na święta Bożego Narodzenia do Krakowa dla odwiedzenia matki i siostry — a wiemy, że on,

tak bardzo przywiązany do rodziny, lubiał zawsze w jej kole święta spędzać — bierze te rysunki ze sobą. Wyjeżdżając, zamierza widocznie niebawem pod Wawel powrócić, gdyż zostawia je w Krakowie. Ale tu zachodzi w jego życiu zdarzenie niespodziewane, o którem powyżej już była mowa. Dnia 13-go stycznia 1866 poznaje na balu »Strzelnicy« lwowskiej pannę Wandę Monné, a po krótkim czasie jest jej narzeczonym. Fakt ten wpływa znamiennie na losy cyklu, tak pod względem wewnętrznym na jego nastrój i ostateczny charakter, jak i na tok pracy nad nim. Odmienny kierunek myśli, bieg uczuć bardziej indywidualny, cześć i miłość dla istoty wybranej, a tak gorąco ukochanej, powoduje na razie podjęcie tematów innych, jego sercu bliższych, patryotyczno-miłosnych (podobnych do obrazków olejnych w Muzeum Narodowem, które zwie w korespondencyi »Polką wesołą i smutną«). Wyjeżdża często do rodzin, spokrewnionych lub zaprzyjaźnionych z państwem Monné, tak przedewszystkiem do ukochanej »mateczki«, p. Skolimowskiej w Dyniskach, a portrety i inne prace okolicznościowe, łączące się z tymi nowymi stosunkami, odrywają jego myśl twórczą od »Lituanii«. Pracę nad dalszymi obrazami tego cyklu podejmuje artysta na nowo po przerwie blizko półrocznej, a pierwszą wzmiankę o »Lituanii«, i to negatywną, znajdujemy dopiero w liście do narzeczonej z 3-ego marca 1866. Artysta, jakby usprawiedliwiając się przed sobą samym, pisze: »Do Litwy jeszcze się nie biorę, bo początku jeszcze mi z Krakowa nie przysłano, a nie chciałbym, żeby następne obrazy co do rozmiarów figur poprzednim nie odpowiadały«. Skarży się też na »nasze zwykłe polskie guzdralstwo« i brak odpowiednich kartonów. Częste przejażdżki, wycieczki i zmiany miejsca pobytu — widzimy go co chwila w Śniatynce, w Dyniskach, to znowu we Lwowie — przyczyniają się także do opóźnienia pracy nad »Lituanią«. Powraca do niej dopiero 9-ego maja po przerwie, jak wspomniałem, przeszło pięciomiesięcznej. W ciągu siedmiu dni do 26-ego maja powstaje obraz czwarty »Bój«. Oto szczegóły z odnośnych listów: »Robiłem wczoraj dzień cały i wyrósł już jeden bohater strasznej bitwy mojej, wprawdzie nieskończony jeszcze, ale już wyraźny. Dziś inni pójdą w jego tropy, a może prędko przybędzie już 4-ty obraz w szeregu. A więc »Górą nasza!« zawołałem



322. PORTRET WŁASNY. WIEDEŃ, OKOŁO 1865. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

z całej piersi« (10 maja). A wieczór dodaje: »Studya do obrazów już spożytkowałem, a nowych porobić nie mogę dla braku do tego potrzebnych strojów, przez to przestałem rysować«. Następnego dnia pisze znowu: »Poczciwy Sarnecki (szwagier Stanisława Tarnowskiego) ma mi się tak, jak bobater mego litewskiego obrazu, i stanie jako model. Dobry to dzień dla mnie będzie. Raz Stach, raz Sarnecki, raz Strojnowski, tu bawiący, ofiarowali mi usługi, a w Bogu nadzieja, że z jego pomocą dobrego coś wyróść może«.

Przeciwności życiowe hamują przez kilka dni raźny postęp twórczej pracy. Niech wśród wielu innych ważnych zeznań, zawartych w tej korespondencyi, ten jeden ustęp z listu z 12-ego maja zaświadczy o jego głębokiem ukochaniu Boga i sztuki i o szczęściu, jakie mu dała miłość ku narzeczonej:

»Bardzo biedny jestem. Jak deszcz nawalny, pada na mnie jedno strapienie po drugiem, a ja pracować bez sukcesu nie mogę — ja stwarzać piękne rzeczy, ja apostołem i wieszczem w artyźmie moim być muszę — ja najdrobniejszą pracą moją podupadłego ducha bliźnich moich podnosić, ja ich pocieszyć, ja im odwagi i miłości dodawać muszę! A skąd tego dla siebie mam ja zaczerpnąć??... Nie jestże to czystą ironią dopatrywać wesołości na ustach biednego i nazywać go Wybranym? Prawda, jest on wybranym, ale z pośród największych nędzarzów«. Ale jedynie w miłości swej czuje się on szczęśliwym: »W czemże wyraźniej łaskę Bożą przeczuć i dostrzedz można?«

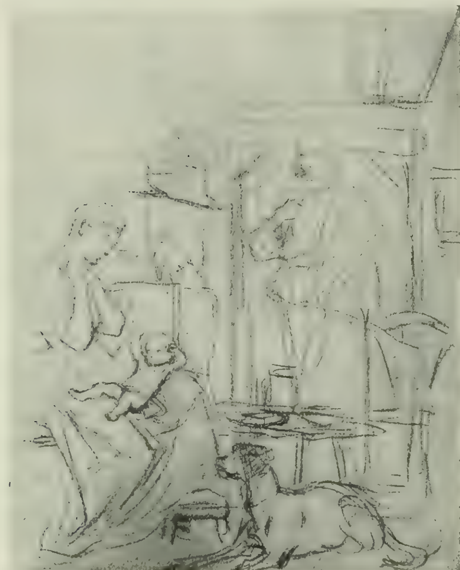
»Bój« nabiera kształtów wyraźnych już 17-ego maja. »Dzięki Bogu, od kilku dni serdecznie pracując, mam już pierwszy, niedawno zaczęty, rysunek na dokończeniu. Stacho, Sarnecki i twój kot wyrośli na nim, jak żywi. Wszyscy najokropniej nasrożeni, bo przed nimi wróg najzaciętszy, a w ręku posoką zlane topory i miecze! Na obłoku białego dymu majaczeją z daleka, jak szare widma piekielne, a po ich zapienionych wargach, krwią nabiegłych oczach i podniesionych zaciekle prawicach przeczujesz wypadek rozpaczliwego ich boju! Może już z początkiem następnego tygodnia zabiorę się do następnego obrazu«.

Ale jeszcze kilka dni przykuła go praca do tego obrazu, który tworzył z całą namiętnością płomiennego temperamentu. List z 22 maja przynosi pod tym względem ważne wiadomości. Nazywając sztukę, której się poświęcił, pociechą artysty, dodaje: »Ona, jak gdyby najczulsza kochanka, zawsze słówko nadziei, pełne miłości i współczucia, wyszepnie mu do ucha, zasmuconego, powoli udobruchawszy, prowadzi do sztalugi — a w tej chwli on odżywa. Tu naraz okropnie zawyło, w tumanie kurzawy i dymu sto ostrzów zabłysło od razu, a postać, jak dyabeł, straszna wskoczyła do obrazu. I kot twój aż wstrząsł się cały od zgrozy, chwycił węgiel do ręki i już przepadł wśród tłumu walczących«. Dopiero 26-go maja wykończył ten obraz ostatecznie i dla nagrody spędził cały dzień następny w lesie, »używając wczasu« po 14-o dniowej mozolnej pracy nad czwartym »rysunkiem do Litwy«. »Rysunek już gotów« dodaje, »a piąty już rozpoczęty«.



323. »LITUANIA«. I. PUSZCZA.

Rozpoczął go już 14-go maja; podczas intenzywnej pracy nad »Bojem« budzą się w nim nowe pomysły. Z tej ważnej chwili zdaje artysta sprawę w dłuższym liście, pisanym tegoż dnia, jak zwykle, wczesną ranną godziną: »Zdaje mi się, że dobre i zdrowe myśli napłynęły mi w tej chwili do głowy i rozpoczęły w niej prawdziwy jarmark. Sto »za« i tysiąc »przeciw« spiera się ze sobą, a chodzi tu o jeden z obrazków, należących do »Litwy«. Walka zawzięta, bój krwawy; chcę doczekać wypadku tej bitwy. Otóż i jest! Rozbite kolumny i przełamane szeregi całego zastępu dawniejszych zaprojektowanych myśli ustępują przed nawałą nowo ożyłych. »Górą nasza!« Przerzucam się na stronę zwycięzców i w tym duchu rozpocznę dzisiejszą robotę«.



324. SZKIC DO »DUCHA« W »LITUANII«. ŚNIATYNKA, 1866.

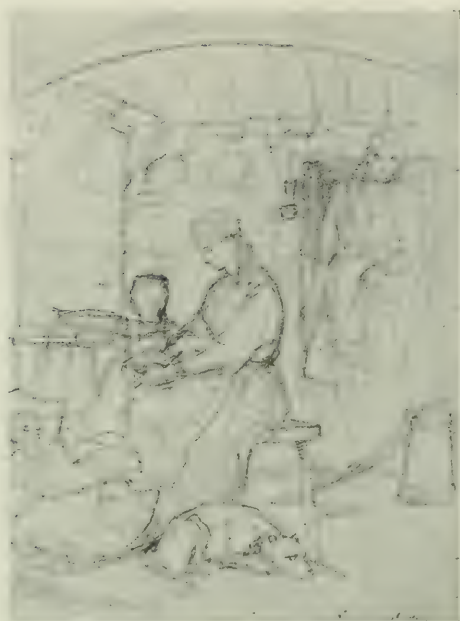
Jest to jeden z najważniejszych dokumentów do »Lituanii«. Bitwa jest punktem kulminacyjnym we wznoszącej się linii fabuły. Tu przychodzi nagle przeistoczenie momentu czynnej akcyi na moment bardziej uczuciowy. Fabuła przełamuje się z heroicznej w elegijną. Nie jest to rzeczą przypadku, że artysta o tej przemianie bezzwłocznie donosi narzeczonej, bo, jeśli się bardzo nie mylę, to właśnie jej obraz i myśli o niej były bezpośrednim i najbliższym powodem tego załamania się linii kompozycyjnej ku liryzmowi i elegii. Ustęp ten odnosi się zatem do ostatnich dwóch obrazów, do »Ducha« i »Widzenia« w kopalniach syberyjskich, który pierwotnie zatytułował: »Aresztantka«. Nie tylko idea obu tych obrazów, ale i kompozycya ich w głównych zarysach przypada na dzień 14-go maja i następne tygodnie, na pierwszą kwitnącą, wonną wiosnę jego narzeczeństwa.

Mimo, że »Duch« w swym głównym motywie, jak to wiemy, cofa się do końcowego obrazu »Trzech dni« r. 1858-go, to przecież jest on rezultatem nader licznych kombinacyi artystycznych, przemian i przeróbek, jak o tem świadczą oba szkicowniki śniatynieckie (Nr. 324 i n.).

Krótka wycieczka do Bubniszcza i dalej w Karpaty, odbyta z hr. Tarnowskim i jego sąsiadem Wł. Bielskim, przerywa pracę na jakie 10 dni. Z wycieczki tej atoli nie wraca artysta do Śniatynki, lecz do Dynisk, tam też, zdaje się, kończy »Ducha«, a w każdym razie »Aresztantkę«. Obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej, dar narzeczonej, jest mu w tej kompozycyi pomocą równie pożądaną, jak miłą. I tak pisze z Dynisk pierwszego lipca 1866: »Zaczynam się



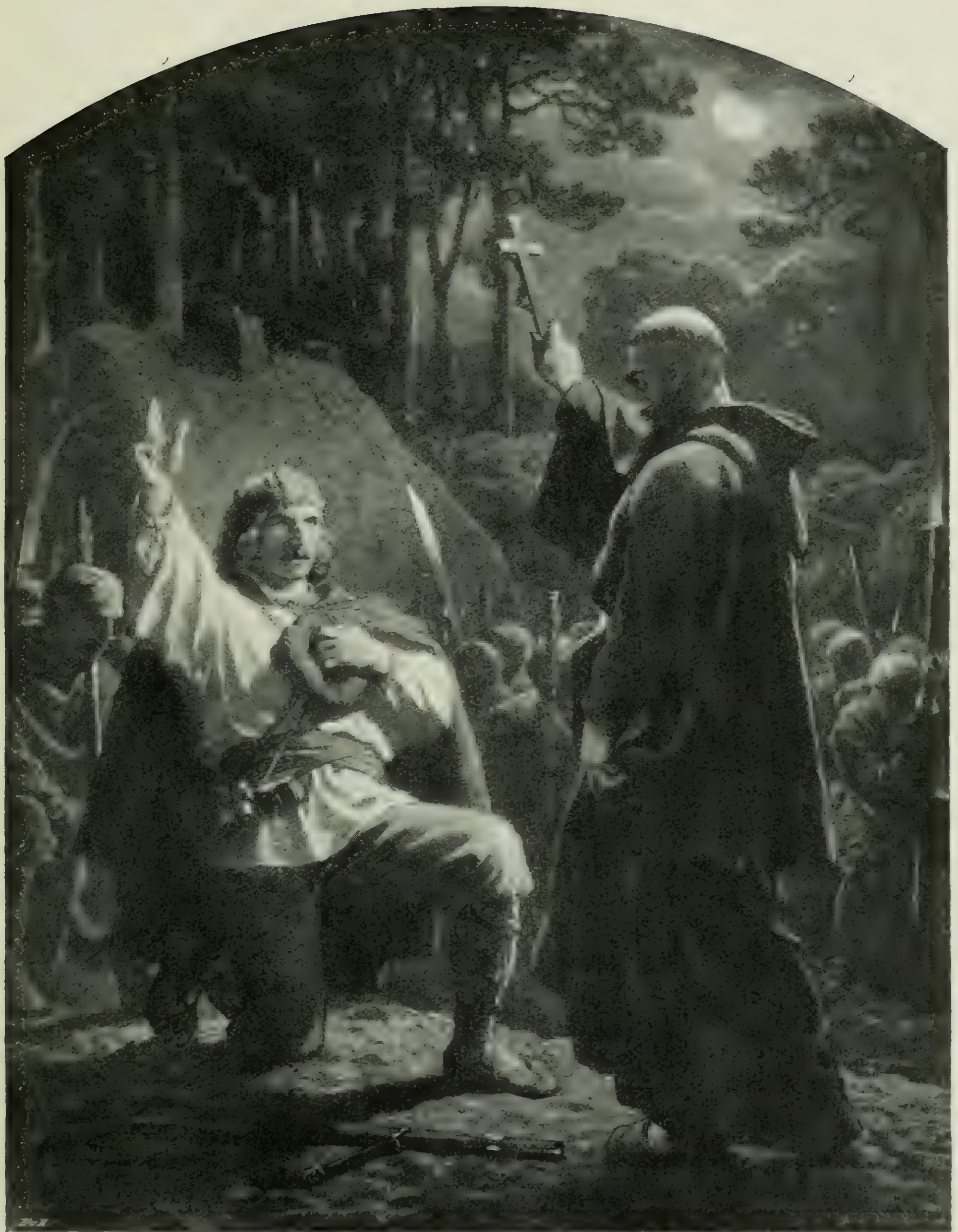
325. »LITUANIA«. II. ZNAK.



326. SZKIC DO »DUCHA« W »LITUANII«. ŚNIATYNKA, 1866.

bardzo kłopotać, że może jutro jeszcze z robotą gotów nie będę. Rysuję, ile mi czasu na to wystarcza, ile mi sił stanie, ale często wymazuję to i na nowo rozpoczynam. Madonnka będzie zupełnie taka, jak na obrazku, który mi przysłałaś, zupełnie taka sztywna i poważna, ale uśmiechnięta do klęczącej aresztantki. Będzie nie cała jasna, jak zamyślałem ją zrobić, tylko ciemna, a jasność będzie ją okalała, podobnie jakby fosforyczny wyziew, który to widmo ze siebie wydaje«. A następnego dnia, owego pamiętnego drugiego lipca 1866, kiedy zamajaczył pierwszy pomysł »Wojny«, dodaje: »Znowu dzień cały siedziałem nad rysunkiem. Przed zmierzchem wystąpiła już na obraz Twoja Matka Boska i zdaje mi się, że dobra będzie«. Ostatni ten obrazek chce koniecznie skończyć jeszcze w Dyniskach, a we Lwowie, przed zamierzoną kilkudniową wystawą, »wszystkie rysunki razem ostatecznie podokańczać«. Dnia 4-go lipca ostatecznie zakończył swą pracę nad »Lituanią«. Ale, zamiast do Lwowa, udaje się jeszcze najpierw na tydzień do Śniatynki. Stamtąd donosi 11-go lipca: »Dziś zabieram się do naklejenia wszystkich obrazów na kartony, a jutro do poprawienia wszystkich błędów tak, aby w sobotę być już ze wszystkiem gotowym, a w niedzielę przyrządzić do wystawy«. W najbliższą niedzielę ma »Lituanika« przedstawić się większej publiczności. »Boję się bardzo zarzutu, a to jest ignorowania w niej takich figur co do ich charakteru, jak: Plattery, Siekarowscy, Maćkiewicze, a i Murawiewy. Zarzut ten byłby mnie spotkał niechybnie i słusznie, gdybym był nie odmienił tytułu »Lituania« na »Lituanica«. To wyrażenie samo przez się powiada, że to są obrazy wprawdzie z Litwy, ale nie będzie obrazem Litwy z r. 1863«.

Od południa 13-go lipca jest we Lwowie, w kwaterze Fedorowicza. »Wszystko na »Lituanice« gotowe prócz jednego rękawa i karty tytułowej«. I ten »nieszczęśliwy rękaw«, na który nie wie, skąd »modela wytrzaśnie«, i karta tytułowa robią mu niemało kłopotu. »Zdaje mi się, że Cit kochany (pseudonim w tej korespondencyi panny Wenzównej, ciotki jego narzeczonej) mówił mi coś o Pogoni. Otóż ja myślałem już o niestworzonych rzeczach, wkońcu wróciłem do myśli Cita i zrobię Pogoń, ale trochę inną, jak ten znany herb Litwy, bo do ręki zamiast miecza dam jej stargane kajdany.



327. »LITUANIA«. III. PRZYSIĘGA.

Papier na to będzie smutnego, ciemnego, szarego koloru, a litery i Pogoń będą czarne. Chciałbym, żeby już sama okładka robiła wrażenie strasznej tragedyi«.

I następny dzień, 14-ty lipca, zeszedł artyście na pracy nad kartką tytułową: »Jest to Pogoń, ale z mieczem w ręku, a nie ze starganemi kajdanami, pokazało się bowiem, że postać rycerza straciłaby może charakter litewskiego herbu Pogoni, gdybym był miecza nie był zatrzymał. Ale i tak dobrze. a nawet odpowiedniej dla zakończenia mojej powieści litewskiej, bo w rzeczy samej biedni oni tych więzów nie stargali, a mieczem właśnie wojować i walczyć usiłowali«.



328. SZKIC DO »DUCHA« W »LITUANII«. ŚNIATYNKA, 1866.

Cóż się z tym rysunkiem stało? Czy nie należy w tym pomyśle upatrywać zawiązku pierwszego obrazu »Wojny«, t. j. »Alegoryi«?

Nazajutrz, w niedzielę 15-go lipca r. 1866-go, wystawioną była »Lituania« po raz pierwszy na widok publiczny. Dzień to świąteczny dla artysty, jak gdyby przyjęcie wyższych święceń. Skończył dzieło, w którem dokonał ważnego zwrotu w swym rozwoju, kołysząc równocześnie w głębi duszy już ideę przyszłego cyklu, którym stanął na wyżynie idei uniwersalizmu. W tej ważnej chwili robi on rodzaj obrachunku sumienia artystycznego: »Ani na chwilę nie zachwiała się we mnie wiara w prawdziwą miłość do sztuki, a myśląc o korzyści materyalnej z tej małej a krótkiej wystawy, zdaje mi się, jak gdybym się sprzeniewierzył sztuce«. Oddał z niej dochód na cele dobroczynne, tak, jak oddał całego siebie i całe życie swoje ojczyźnie, sztuce i idei.

Biorąc całość rozwoju epopei litewskiej, począwszy od pierwszych szkiców »Boru« z r. 1864, aż do ukończenia »Lituanii« w połowie lipca r. 1866-go, dwuletniego zatem rozwoju jednej myśli zasadniczej, konstatuję, że ta myśl dwukrotnie się załamuje, raz w jesieni r. 1865-go, gdy twórca od szeregu luźniejszych scen heroicznych »Boru« z coraz innymi bohaterami, a więc na tym punkcie zbliżonego jeszcze do »Polonii«, przechodzi do fabuły o jednym głównym bohaterze, drugi raz w maju r. 1866, gdy bardzo znacząco wysuwa kobietę jako bohaterkę na pierwszy plan tuż obok bohatera głównego. Ta druga przemiana odbywa się pod wpływem miłości. A ile temperamentu,



329. »LITUANIA«. IV. BÓJ.

ile polotu jest w jego uczuciu! Posłuchajmy! Donosząc o rysunku z »Pamiętników Kwestarza«, nad którym pracował w pierwszej połowie marca, dodaje (10/3), uśmiechnięty i szczęśliwy: »Da Bóg, będę prędko z tem jednem gotów! A wówczas, jak wiatr, jak burza albo orkan będę leciał ku Lwowu, a od strasznego lotu mojego powstanie wicher i będą się powalały drzewa wraz z korzeniem, i rzeki wystąpią z koryt swoich i zaleją pola i łąki, i góry zadrżą u podstawy swojej, i ziemia się rozpadać będzie na cztery strony świata, a ja naraz zlecę do Aniołka mojego«.

Cóż więc bardziej naturalnego nad to, że to uczucie wpłynęło na nastrój, a tem samem i na treść drugiej części »Lituanii«, która powstaje na wiosnę r. 1866, opromieniona już słońcem i szczęściem tej miłości! A zwłaszcza ostatni obraz! Ktoby nie dojrzał tej przemiany, dokonywującej się w »Lituanii« pod wpływem miłości, ten mógłby w tym obrazie widzieć raczej rodzaj epilogu tylko. Tak nie jest. Moment kobiecy dobija się tutaj wyższego znaczenia. Wypadki z lat 1861—4 wpłynęły wogóle bardzo znamiennie na stanowisko i znaczenie kobiety w społeczeństwie i narodzie; zaznacza się ten objaw tutaj, i to coraz silniej, w miarę, jak cykl zmierza ku końcowi. Nie jest to historya samego już borowego, żona jego staje się bohaterką-towarzyszką. Najlepszym tego dowodem fakt, że na ostatnim obrazie widzimy ją już samą, bez męża, bez dziecka, nie żoną, nie matką, ale bohaterką męki, pierwszym wielkim symbolem umęczonej Polski.

Pozostaje nam jeszcze krótka analiza kompozycyi. Jest ona najznakomitszą, jaką Grottger kiedykolwiek stworzył, jest zamkniętą w sobie, zwartą, pełną tej mądrości estetycznej, która, owoc rozwagi i namysłu, dojrzewa powoli i równocześnie z ideą samą. »Polonia«, cykl, bezpośrednio poprzedzający »Lituanię«, jest pod względem kompozycyi dziełem przejściowem; obok drobniutkich resztek ilustratorskiego realizmu widoczną, a nawet zbyt jaskrawo podkreśloną, jest tu dążność do wielkiej linii kompozycyjnej i do grupy o schemacie abstrakcyjnym — w »Lituanii« natomiast staje się ta forma abstrakcyjna zupełnie naturalną, jest łożyskiem, stworzonem siłami natury i kultury, gotowem do przyjęcia nurtów chyżej myśli twórczej. Tam mamy albo prozę, co prawda entuzyastyczną i porywającą, albo formę poetycką nieco wyszukaną, która, niby zbyt ciężki rynsztunek, lotne pomysły zdaje się przygniatać — tu zaś rodzi się już forma rówocześnie i równomiernie z myślą. A nie waham się twierdzić: »Lituania« stoi kompozycyjnie wyżej także i od swej następczyni, od »Wojny«, w której idea założenia powoduje stale rozdział kompozycyi na dwie grupy — jedną ze świata realnego, drugą, przedstawiającą artystę i jego muzę. Tu, w »Lituanii«, najwyższa jednolitość, tam dwoistość tematu i kompozycyi.

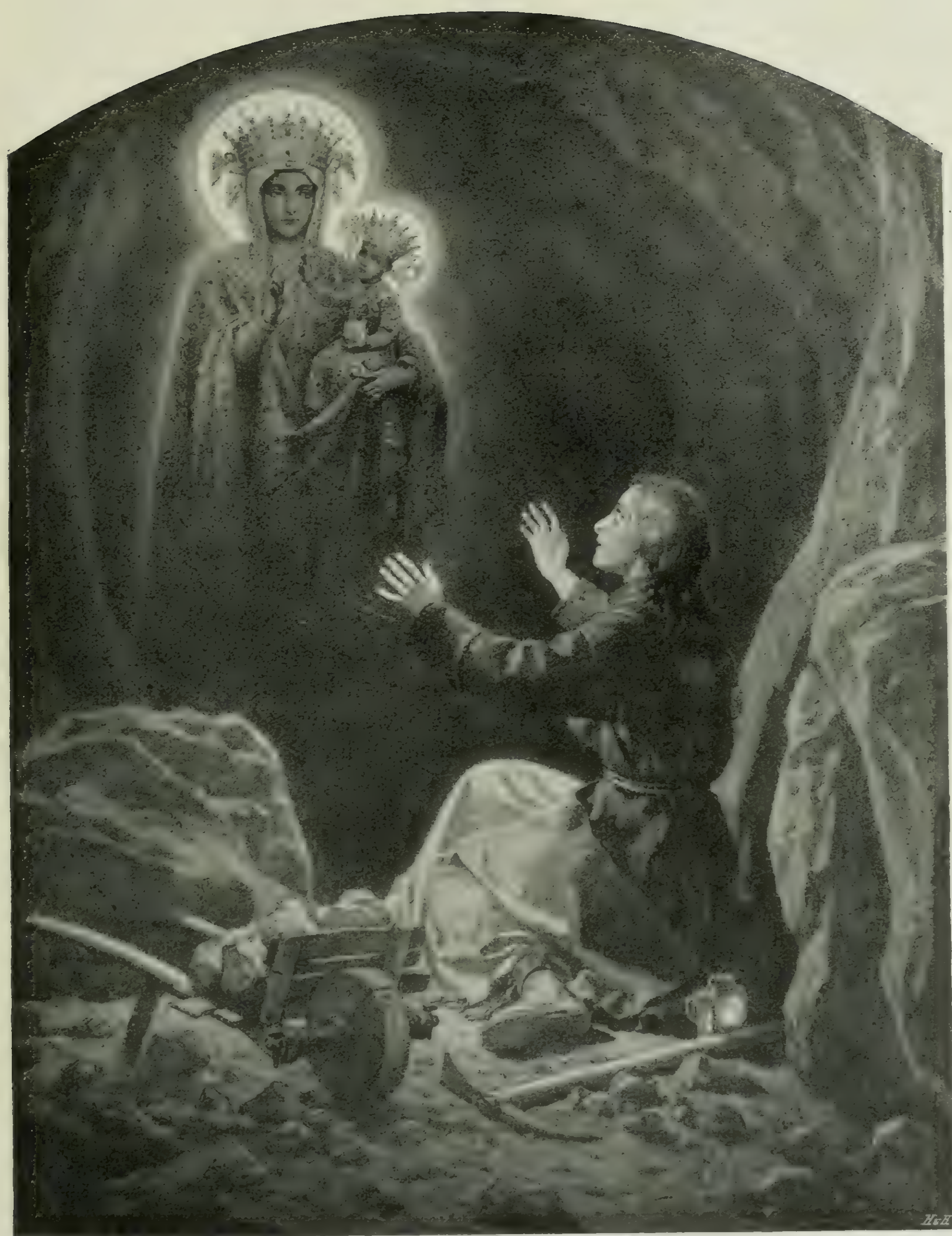
A teraz uwaga dalsza. Nie wiem, czy w historyi poezyi i sztuki, a nie mniej i w historyi muzyki, zwracano dostatecznie uwagę na fakt, że w czasie



330. »LITUANIA«. V. DUCH.

nowożytnym, począwszy od renesansu, istnieje dwojaki stosunek dzieła sztuki do publiczności. Powstaje ono albo z myślą o niej, albo jako absolutny produkt idei twórczej. Różnice te są nieraz nader subtelne, ale sądzę, że czytelnik mnie zrozumie, jeżeli dla objaśnienia tych słów przytoczę jako przykłady: dla rodzaju pierwszego sztukę Ghirlandaja i Raffaela, dramat Szyllera i muzykę Mendelsohna — dla rodzaju drugiego: sztukę Botticellego i Leonarda, muzykę Chopina i Schumanna i dramat Shelleya. Celem tego rozróżnienia, jak widzimy, nie jest bynajmniej ustanowienie pewnej wyższości lub niższości estetycznej tej lub owej sztuki; chce ono tylko dowieść istnienia obu tych rodzajów, na równi zresztą uprawnionych. Bo rzecz jasna, że nie każde dzieło sztuki powstaje z myślą o wystawie, tak samo, jak nie każdy dramat lub utwór muzyczny z myślą o scenie lub estradzie koncertowej. Twórczość, usuwająca z przyszłej historyi odnośnego dzieła sztuki widza-krytyka, wpływa naturalnie bardzo znamiennie na ukształtowanie się tegoż dzieła. Są natury twórcze, które właśnie w takich dziełach, tworzonych dla publiczności i z myślą o niej, dopną najwyższych szczytów, inne znowu ujawnią całe bogactwo swej duszy dopiero w utworach rodzaju drugiego. Takim właśnie twórcą był Grottger i dlatego ujrzymy go u szczytu rozwoju dopiero w chwili stworzenia dzieła, wyrastającego z pomysłów i podniet zupełnie bezwzględnych, bez myśli o widzu. W utworach poprzednich przebija się zbyt często jeszcze wpływ sceny, owej, jak to już podniosłem, organizatorki techniki kompozycyjnej XIX-ego wieku, a obok niego i w zawisłości odeń, wpływ techniki illustratorskiej. Wpływy te objawiają się na zewnątrz w kompozycyi przeważnie frontalnej *(en face)*, rozwijającej się na pierwszym planie z całą jasnością i dotykalnością rzeczywistego zdarzenia. W »Lituanii« jest inaczej! Nastrojona mistycznie owem wspaniałem ***prélude*** »Puszczy litewskiej«, przesuwa się ona przed naszemi oczyma w pięciu wizyach. Zdaje się nam, jakobyśmy te sceny podpatrzyli przez szpary drzwi — stojąc w gęstwinie leśnej — schowani za dębem — przez odymione okienko chaty borowego — przez szczelinę podziemnych skał kopalnianych. Nikt tu nie staje wprost do widza i do niego się nie zwraca. Żadna z sześciu kompozycyi »Lituanii« nie rozwija się frontalnie ku widzowi. Jedna tylko scena bojowa mknie przed jego oczyma w profilu — wszystkie inne, skomponowane są na schemacie przekątnym (»Znak«, »Przysięga«, »Duch«, »Widzenie«), i ciężą ku głębi. W tych czterech obrazach panuje tajna i przedziwna cisza. Nic bardziej charakterystycznego i mistrzowskiego nad kompozycyą »Ducha«. Postać borowego i jego małżonki stają niby na wprost do widza — ale nie dla niego. Nić mistycznego związku łączy przybysza z zaświata z małżonką już owdowiałą, a ona szuka jego upragnionej postaci oczyma swej duszy tęsknej i stroskanej.

Wszelki widz jest tutaj wykluczony. Patrząc na te owoce genialnego natchnienia i intuicyi artystycznej, ma się wrażenie nieuprawnionego świadka, prawie intruza. Przedziwna tajnia myśli i uczuć łączy ze sobą postacie tych



331. »LITUANIA«. VI. WIDZENIE.

obrazów, zataczając dokoła nich, podobnie jak w średniowiecznej legendzie, niewidzialny krąg, wzbraniający niewtajemniczonym przystępu. Sprawczynią tego łącznika między głównemi postaciami jest owa magiczna siła wzroku, działająca tu z większą jeszcze ekspresyą, niż w dziełach poprzednich. Ona to przenosi motyw świata rzeczywistego w sfery nadzmysłowych i mistycznych wizyi. Wzrok żony, silny zarazem i trwożny, rzucony ku ręce pukającej w szybkę — wzrok borowego, wlepiony w krucyfiks — wzrok bojowników, przeszywający wroga — magiczna siła wzroku »Ducha«, działająca jeszcze przez martwe, opadłe powieki, i wzrok małżonki, pełen trwogi i tęsknoty — wreszcie wzrok »Aresztantki«, błagalnie wzniesiony ku oczom Matki Boskiej, spoglądającej ku niej tak niebiańsko łaskawie, tak współczująco litośnie — oto najwyższe i najszczęśliwsze rzuty genialnej ręki Grottgera. Ogromna jednolitość kompozycyi cechuje wszystkie obrazy. Zamiaru stworzenia dla nich wszystkich równomiernej mniej więcej głębi dopiął artysta jak najszczęśliwiej, w czem, jak wspomniałem, przyjęcie schematu przekątnego było mu wielką pomocą.

Przedziwnego uroku dodaje obrazom tego cyklu nader urozmaicone oświetlenie — wielka nowość w jego artyzmie, a zarazem silny bodziec dla wywołania wrażenia przestrzeni i głębi. W »Polonii« grają jeszcze motywy świetlne rolę bardzo podrzędną; mimo »Kuźni« i świeczki na »Brance« jest oświetlenie bardzo mało wyzyskane, jest prawie neutralne; tu zaś mamy w ramach skromnych najsilniejsze efekty świetlne, nader urozmaicone, wywołujące cały szereg nowych poetycznych wrażeń: w »Puszczy« przekradł się promyk słońca przez gęste konary i, odbiwszy się od lustra bagnistej sadzawki, rozpłynął się mlecznem światłem po odziomkach ogromnych pni — w »Znaku« rzuca migocąca świeca wielkie cienie na ścianę świetlicy — w »Przysiędze« oblał księżyc srebrzystem światłem wspaniałą postać klęczącego bohatera — światło słoneczne, przedzierając się przez tumany kurzu i prochu, opromienia wspaniałą grupę bojowników, pędzących na przebój — płomień, trzaskający na ognisku domowem, oświetla jasno stroskaną małżonkę i nagie niemowlę na jej ramieniu — a w cieniu, rzuconym przez jej postać, majaczy mara borowego — magiczne światło wreszcie spływa od nimbu Matki Boskiej Częstochowskiej na znękane, cierpiące oblicze »Aresztantki« i jej wychudłe, błagalnie wyciągnięte dłonie.

W powyższych uwagach starałem się wytłumaczyć to wszystko, co w »Lituanii« jest dziełem twórczego ducha artysty. Prawdziwem i najwyższem mieniem ludzkości i narodów nie są jednakże dzieła tylko piękne, dające się ująć w jasne i ostre kontury myślowe. Dzieło twórcy, natchnionego wieszczą potęgą, wstrząsa duszę ludzką o wiele silniej, niż to jest w mocy piękna samego, ono wywyższa ją i rodzi w niej pragnienie absolutu. Takiem dziełem jest »Lituania«.

Gdyby ten cykl składał się z samych tylko czterech środkowych obrazów, moglibyśmy powiedzieć: »Stworzył go wielki artysta«. Ale we wstępnej

»Puszczy« wnika Grottger okiem bystrem a wieszczem w tajnie przyrody, łączy ją z duchem ludzkim, czyni ją współczującą z jego tragedyą. Karta ta, to jedna z najdziwniejszych i najgłębszych przejawień psychizowanej przyrody, jakie zna dusza i sztuka ludzka. W końcowym zaś obrazie wznosi się duch twórczy artysty wyżej jeszcze, a to od owej domniemanej i dotykalnej nieskończoności i wieczności przyrody, do nieskończoności i wieczności ideowej. Wielkim okrzykiem potrzeby religii, ucieczki strapionych, jest ten obraz końcowy; w nim cała ludzkość, w postaci tej biednej utrapionej, uklęka przed Bóstwem.

W obrazie wstępnym mamy przyrodę z jej gotowymi kształtami, z jej materyałem urobionym; ludzkość tchnęła w nią swe uczucie, dała jej swą duszę siostrzaną. Tu zaś, w obrazie końcowym, łączy się dusza ludzka z Bóstwem, a jego kształty wytworzyła ona sobie w biedzie, w potrzebie, w tęsknocie za nieskończonością, w pragnieniu najwyższego dobra. Oto najwyższe dzieło, jakiego dokonała!

Między tymi dwoma ostatecznymi biegunami zawisła, łącząc je, »Lituania« Artura Grottgera.

* *
*

Z dwu wstęg, z miłości i przyjaźni, plotło się artyście życie w roku 1866-ym. Pomnikiem zewnętrznym tych idealnych stosunków są »Wieczory zimowe« — szereg kompozycyi kredkowych, reprodukowanych fotograficznie



332. SZKIC DO KARTY TYTUŁOWEJ »WIECZORÓW ZIMOWYCH«. KREDKA.



333. SZLACHCIC POD FIGURĄ. ŚNIATYNKA 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

we Lwowie. Są one dedykowane pannie Wandzie Monné. Posiadamy kilka kompozycyi do karty tytułowej o dziwnie poetycznym nastroju. Stół okrągły, na nim książki, światło lampy, czytający i t. d. oto główne motywy tych szkiców. W tej publikacyi posiadamy niejako mały zbiór rysowanych, luźnych poezyi. Byłoby daremnem doszukiwać się w niej innej łączności, jednolitej myśli przewodniej lub cyklicznego planu, jak to czyni J. Rogosz. (»Grottger i Matejko«). Zrodziły się te rysunki w »domowo miłem« zaciszu śniatynieckiem, zimą 1866 r. w ciągu tych długich wieczorów, spędzonych wspólnie z drogim przyjacielem na lekturze, wspomnieniach, omawianiu wrażeń, wypadków i planów.

Niektóre rysunki, czerpane czy to z »Pamiętników kwestarza« Chodźki, czy, jak n. p. »Pielgrzym«, później dopiero wydany, z poezyi Lenartowicza, mają niewątpliwie pewien zakrój literacki, jenakże jest w nich »literatura« zwyciężona głębokością uczucia, oryginalnością ujęcia. Czas wreszcie, żebyśmy się otrzęśli z uprzedzeń przeciwko »malowanym tekstom«. Chcąc iść drogą uprzedzeń estetyki ostatniego ćwierćwiecza, zubożelibyśmy bardzo! Musielibyśmy skreślić szereg kreacyi najwspanialszych, nam najdroższych, dla kultury całej ludzkości niezbędnych, aż do... Rafaela. Inne kompozycye płyną znowu z podniet czysto osobistych. Ten urozmaicony typ obrazów, wchodzących w skład »Wieczorów zimowych«, zwalnia mnie też od omawiania ich razem w związku; wspominam o nich w odnośnych rozdziałach.

Przy całem urozmaiceniu treści łączy je atoli wyższa jedność: idealny nastrój środowiska, w którem powstały, szczytność uczucia, towarzysząca ich wykonaniu.

Tu wystarczy bibliograficzna notatka.

Publikacya obejmowała 2 serye po 5 obrazów, w skład pierwszej wchodziły: »Chrystus w cierniowej koronie«, »Matka Boska Bolesna«, »W minach«, »Pod murami więzienia« i »Słuchajcie, dzieci« (»Inwalid«) — w skład drugiej: »Ślepy cygan«, portrety Fr. Tepy i W. Pola, »Szlachcic pod figurą«, i »Noc na lagunach«.

* *
*



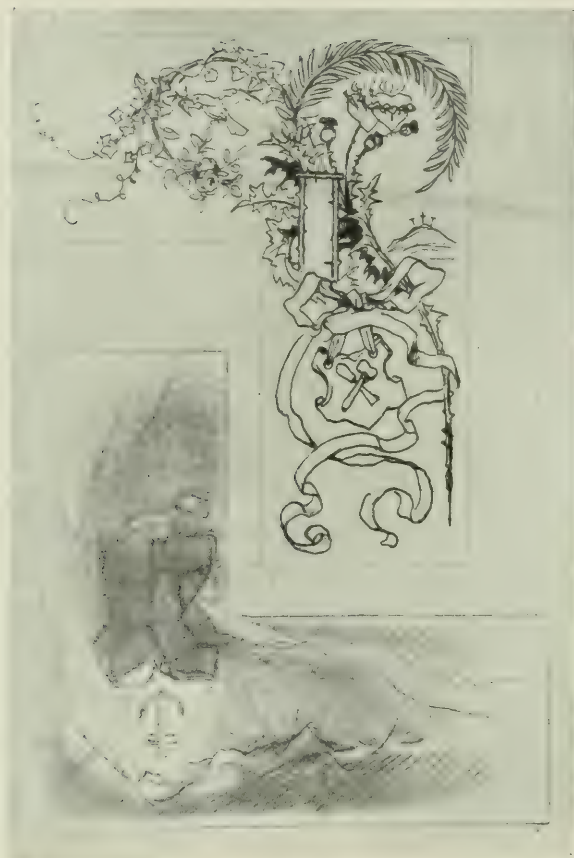
334. PORTRET W. POLA. LWÓW, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

Tu będzie miejsce najstosowniejsze do krótkiego omówienia, czyli raczej zestawienia utworów sybirskich. Mają one przecież z »Lituanią« wspólny charakter rzewnego tragizmu, dalej charakter surowego faktu, wywyższonego sztuką, wzbogaconego treścią myślową, okraszonego pięknem.

Kompozycye te dzielą się na dwie grupy. W pierwszej widzimy tylko garstkę ludzi lub nawet jednego tylko bohatera-męczennika, — w drugiej defilują przed naszym współczującym wzrokiem długie linie »Pochodów na Sybir« lub roztaczają się sybirskie etapy.

Z ostatnim obrazem »Lituanii« pomknęła fantazya artysty w pustkowia i podziemia sybirskie.

Aresztantkę, szepczącą ciche swe modły, dolatuje z sąsiedniego szybu huk młotu, którym wali w głaz ów polski olbrzym w okowach, ów tytan w kajdanach, który, zda się, zstąpił z podsklepień kaplicy Sykstyńskiej, by się przyoblec w szaty nowożytnego męczennika. Kto wie, czy ta ręka, co tu ledziutką kredką i podatnym wiszerkiem na wiotkim kartonie wyczarowała tę postać, tak przedziwnie wspaniałą, a zarazem i monumentalnie plastyczną, nie byłaby w innych wiekach, w innych warunkach kultury wywołała



335. WSTAWKI DO KARTONU »W MINACH«. SZKICOWNIK ŚNIATYNIECKI, STYCZEŃ—MARZEC 1866.

jej z bryły marmuru. A z udziałem zdwojonym patrzymy się na tę postać »silnego Polaka«, »W minach«, odkąd wiemy, że artysta ją sobie upodobał, że chciał ozdobić i rozpowszechnić ten karton w ramie, ornamentowanej tematami prawie dziewiczo czułymi, zamierzając w takiem to dziele zjednoczyć oba pra-motywy swej duszy, heroizm i rzewność (Nr. 335 i tablica).

Drugiem dziełem, to ów wspaniały szkic (Nr. 256), przedstawiający szlachcica i chłopa, skutych jednym łańcuchem (por. str. 381—2).

Myśl pierwszej kreacyi poddał Grottgerowi poemat W. Pola »Z Krwawego Rocznika« i razem też z tym tekstem został on opublikowany w »Wieczorach Zimowych«. Drugi obraz, jak i dwa następne, to już wolna kreacya poety. Te dwa ostatnie, to »Z krzyżem po śniegu« (por. Nr. 336 i tablica). »Rekreacya na Sybirze«, równie boleśnie ironizujący, jak tytuły: »Nocturno« i »Danses polonaises«.

Przejdźmy teraz do grupy drugiej, do grupy pochodów i etapów. Zasadniczy ten motyw znajdziemy aż w czterech kompozycyach, nie licząc pomniejszych szkiców, w kompozycyach, zjawiających się w pewnych regularnych prawie odstępach w obrębie okresu przeszło dwuletniego. Na poddaszu wiedeńskiego Heinrichshofu w pierwszej połowie listopada roku 1865-go powstaje pierwszy, na poddaszu paryskiego hoteliku przy Boulevard St. Michel w połowie stycznia roku 1867-ego powstaje ostatni utwór tego szeregu. W pół roku mniej więcej po pierwszej kompozycyi, omówionej powyżej (zobacz tablicę!) zjawia się »Polonez« z »Tańców polskich« a w odstępie dalszych czterech

do sześciu miesięcy, trzecia kompozycya, mały obraz olejny, dawniej własność Fredrów, dziś p. hr. Skarbkowej. Na czele długiego szeregu, ciągnącego się prosto z głębi obrazu, słania się, brodząc w głębokim śniegu, młody powstaniec; towarzysz jego ukląkł tuż przy nim, załamując ręce w bezradnej niemej rozpaczy. Mały szkicyk, znajdujący się na późniejszych kartkach szkicownika Śniatynieckiego (S S M 23 a), datuje równocześnie i tę wzruszającą kompozycyę na jesień r. 1865-go.



336. Z KRZYŻEM PO ŚNIEGU. PARYŻ, 1867 (?). RYSUNEK KREDKĄ.

Wielka kompozycya, wprawdzie szkicowa tylko, ale mająca wagę dzieła prawie już skończonego, narysowana przez artystę w tym sławnym »bloku« czyli albumie narzeczonej, przedstawia etap zesłańców. Ci, przybywszy na stacyę, stanęli w długiej linii, ciągnącej się prawą głąb obrazu, strzeżeni z tyłu przez kilku żołnierzy z najeżonymi bagnetami. Oficer, stanąwszy przed szeregiem, kontroluje »transport«, wywołując głośno nazwiska zesłańców, »szeregu tych postaci mizernych z pozoru, a tak wspaniałych na duszy«.

Takim to pomysłem wita nasz artysta w pierwszych dniach stycznia roku 1867-go paryską sztukę drugiego cesarstwa, gubiącą się w powierzchownych elegancyach Meissonierów, i ckliwościach Delaroche'ów. A taki szczęśliwy, widząc, »że to będzie dosyć *pećny* i prawdziwy »Grottgerowski obrazek«.

Bezpośrednio po szkicu powstaje skończony karton, który, nabyty w lutym 1867 przez hr. Działyńskiego za sumę znaczniejszą, zdobi dzisiaj wspaniałe zbiory w Gołuchowie (zob. tablicę).

Rozwinięciem licznego szeregu w linii przekątnej przypomina się artyście »fortel« w pokonaniu wielkich mas, użyty już przezeń w obrazach młodzieńczych:



337. SZKIC DO »POCHODU NA SYBIR«.

wirtuozostwo, z jakiem przedstawione tu są różne a liczne fizyognomie, indywidualizowane a sprowadzone do wspólnego mianownika jednolitego psychicznego nastroju, jest owocem tej długiej i żmudnej pracy, którą w Barszczowicach i w Wiedniu włożył w »Modlitwę Konfederatów Barskich«. Pod tymi względami więc nie przynoszą te kompozycye poza wagą i powagą tematu nic nowego. Ale, podczas gdy te kompozycye młodzieńcze, a poniekąd i »Modlitwa« jeszcze, odgrywają się przy jakiemś zupełnie nie umotywowanem i jakby »neutralnem« oświetleniu, mamy tutaj najsubtelniejszy obraz atmosferycznego stanu, a pęki światła, przebijające się przez zbite mgły zimowe, przyczyniają się tutaj, podobnie jak w »Lituanii«, do silnego podniecenia wrażenia światła, głębi i przestrzeni.

Której z tych czterech kompozycyi damy pierwszeństwo?

Niech na to odpowie — pedant, wyciągnąwszy z kieszeni swój precyzyjny aparat »absolutnej miary«. W chwilach silnego podniecenia pragniemy widoku dzieła, będącego bezpośrednim obrazem ruchów mistrzowskiej ręki, pewnej i śmiałej w linii, choć drgającej od wzruszenia, dzieła, którego wrażenia nie osłabiła jeszcze żadna poprawka i żadne »ostateczne dotknięcie«. W takich chwilach nie możemy oczu oderwać od tego szmatu tapetu z pierwszym »Pochodem«, nieocenionej własności p. Obermüllnerowej w Wiedniu. W chwilach znowu, kiedy rozsądek nam przypomina, że ostatecznie całość i waga twórczości wolnej stoi dziełami, skończonemi także pod względem formalnym, chcielibyśmy powędrować do Gołuchowa...



POCHÓD NA SYBIR.



338. POCHÓD NA SYBIR. ŚNIATYNKA, 1866. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

Pozostała do omówienia jeszcze jedna mała grupa kartonów. Daje ona obraz społeczeństwa polskiego tuż po powstaniu; artysta pamiętał także i o tych, co tęsknią za zesłańcami i giną w trwodze o nich, co, pokonawszy w sobie to wielkie zwątpienie, jakie wszystkich po tak nieszczęśliwym wyniku powstania ogarnęło, ponowną ojczyźnie składają przysięgę i słowem ciepłem a serdecznem przekazują młodszemu pokoleniu to, co w tej tragicznej epopei było wielkiem i szczytnem.

Charakter artystyczny całej tej grupy nie trudno określić. Ma się ona do »Polonii« tak, jak »Lituania« do »Boru«, — jak »Etap« z Gołuchowa do pierwszego »Pochodu« z roku 1865. Na pierwszem miejscu stawiam kompozycyę »Pod murami więzienia«, lub, przyjmując tytuł dany przez artystę w liście do narzeczonej, »Przed kryminałem«. Była o tym obrazie już mowa przy analizie kompozycyi »Zoë«. Że i ta kompozycya wzoruje się ogólnikowo na konstrukcyi Madon Rafaela, przypominam tylko mimochodem.

Niewątpliwie na rzecz biednych zesłańców odbywa się ta »Składka«. Trzeba z wiarą patrzeć się na twarz tej smutnej dziewicy, z taką samą wiarą, z jaką artysta ją tworzył, na kształt i podobieństwo swego ideału, którego



339. SZKIC DO »POCHODU NA SYBIR«. PARYŻ, STYCZEŃ, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

uosobienie znalazł w postaci, jemu tak blizkiej a drogiej. Takie obrazy, to nie są, na razie przynajmniej, dzieła dla estetycznego snobizmu; będą one cenione dopiero, gby się zacznie Grottgera... kolekcyonować. To samo mniej więcej da się powiedzieć i o »Dwu pokoleniach« i o »Opowiadaniu powstańca«.

Dzieła te, tak jasne, przemawiające głosem tak dyskretnym a wyraźnym zarazem, powstające jeszcze w kraju w roku 1866-ym (z wyjątkiem »Dwu pokoleń«), bliższej interpretacyi nie potrzebują (N-ry 3, 311, 313, 338 i tablica). Zawsze podziwiać będziemy artystę, który, wychodząc prawie z reguły od portretu indywidualnego, zachowując czasem łudzące podobieństwo rysów (tak n. p. w portrecie hr. Jana Stadnickiego jako młodego weterana z kulą u nogi (Nr. 313), zdołał je tak wyidealizować i narodowo uogólnić. Takeśmy się z temi dziełami opatrzyli, że nieraz dopiero po niższości podobnych dzieł innych artystów mistrzowstwo Grottgera i w tym kierunku należycie cenić się uczymy. Takiego samego dzieła na tle nowożytnej fizyonomii polskiej dokonał w przeciwnym kierunku, w kierunku historycznej heroizacyi, w »Portretach królów polskich« — Jan Matejko.

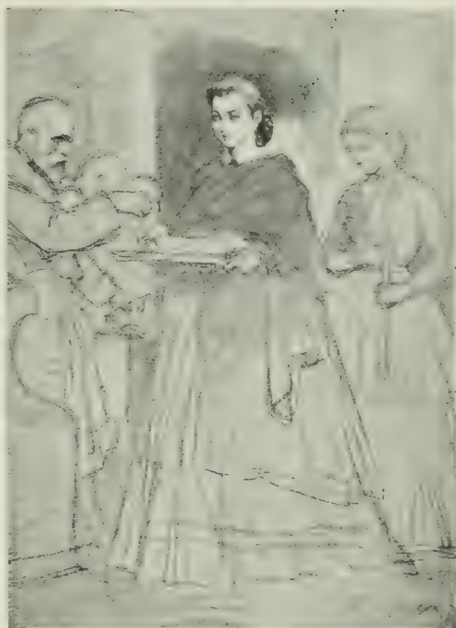
* *

*

Do spełnienia pozostaje zadanie najważniejsze: interpretacya »Wojny«. Dzieło to zajmuje umysł i rękę artysty przez przeciąg 11-tu miesięcy (co prawda, z dwiema dłuższemi przerwami) a mianowicie: od pierwszych dni lipca 1866 do drugiej połowy maja 1867.

Radbym opowiedzieć genezę i rozwój tego dzieła jako całość.

Chcąc ten zamiar przeprowadzić, postanowiłem poprzedzić rozdział ostatni, poświęcony wyłącznie »Wojnie«, krótkim zarysem biograficznym, obejmującym ostatnie już półtorarocze życia artysty. W tym to zarysie będę miał sposobność omówienia także dzieł, powstających niezależnie od »Wojny«, o ile to się już w innym związku i z innego punktu widzenia poprzednio nie stało.



340. SKŁADKA. ŚNIATYNKA — LWÓW, 1866. SZKIC KREDKĄ.

Gdy Grottger w maju i czerwcu z gorączkowym wysiłkiem kończył »Lituanię«, patrzały się nań z szarawych płócien dwa portrety, ledwo podmalowane, a dopominające się wykończenia.

Pierwsze dzieło to portret historyczny, »Portret hetmana Tarnowskiego«, dar dla przyjaciela. Musiał artysta uśmiechać się z zadowoleniem, widząc jak doskonale udał mu się ten żart artystyczny, ten »*tric*«, naśladowanie zupełne dawnej techniki malarskiej z XVI wieku w tym portrecie, kopiowanym według drzeworytu.

Drugiem dziełem był wspólny »Portret braci Tarnowskich«, tak blizkich mu sercem. Po lewej mamy ledwo podmalowane popiersie Władysława Tarnowskiego, muzyka i poety, piszącego pod pseudonimem Ernesta Buławy, zmarłego dwanaście lat później na oceanie w powrocie do Europy, po prawej zaledwie że widniały najogólniejsze kontury portretu Stanisława, którego zgon od roku tak szczerze i głęboko opłakujemy.

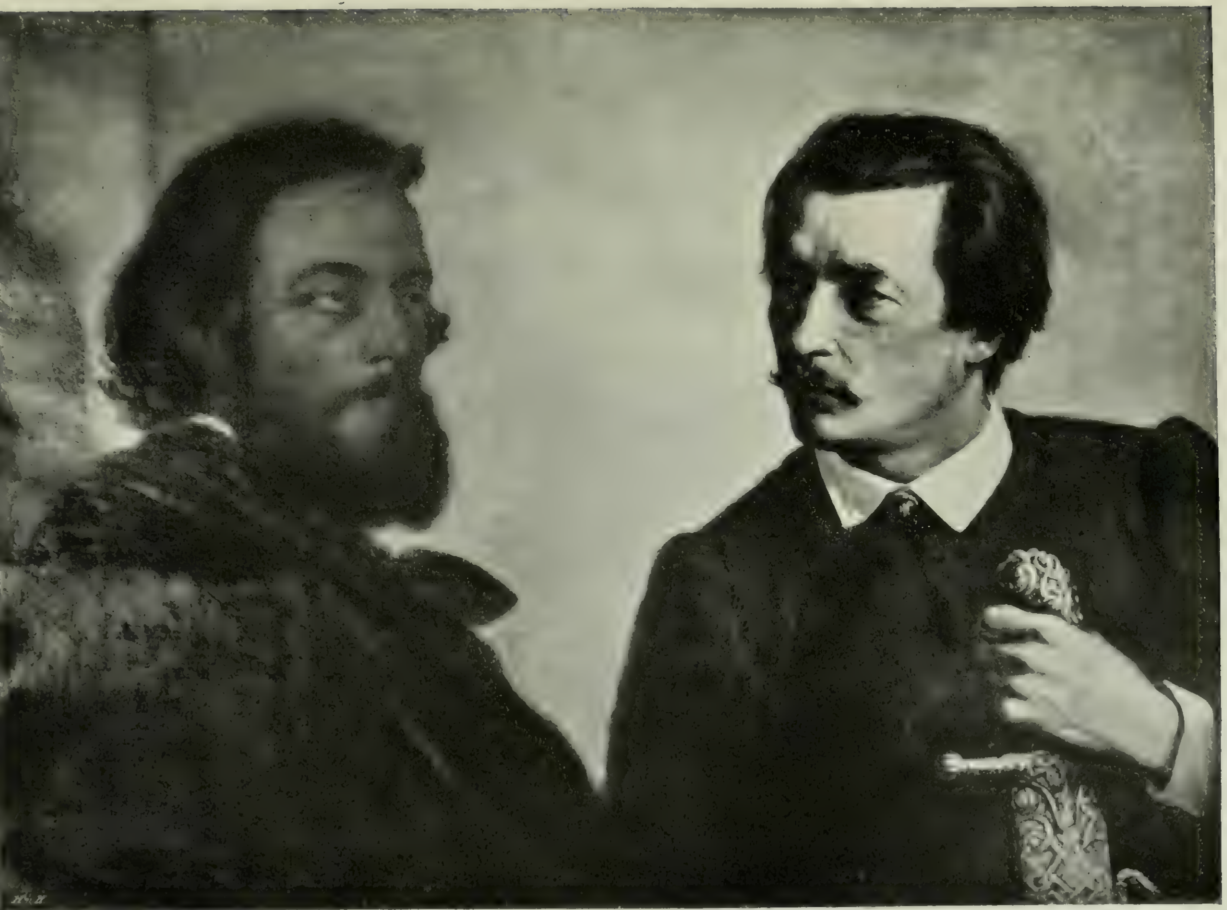
Odnosząc nawet wszystkie wzmianki w listach o »podmalowaniu portretu«, »postępie w robocie«, »postawieniu większego obrazu na sztaludze i t. d.« do tego właśnie portretu braci, to przecież otrzymamy w sumie ilość pracy zbyt skromną, zupełnie nie wystarczającą dla posunięcia znacznie naprzód tego dzieła, zaledwie zaczętego. I w tak smutnym, niedokończonym stanie został ten obraz przez lat sześć, aż Andrzej Grabowski w roku 1872-im wykonał portret Stanisława, pozostawiony w konturach; nie tknął on przytem



341. PORTRET HR. ANNY (DZIŚ TADEUSZOWEJ) DZIEDUSZYCKIEJ. PIENIAKI — LWÓW, 1866. OLEJNY NA PŁÓTNIE

prawie zupełnie niedokończonego portretu Władysława, uszanowawszy dzieło przyjaciela, któremu hołd należny oddawał, — portret ten został zatem w stanie takim, w jakim go zostawił Grottger za ostatniej swej, już bardzo przelotnej bytności w Śniatynce w połowie lipca, tuż po wystawieniu »Lituanii«. Przyjęciu interesującej hypotezy, wypowiedzianej przez p. Antoniego Potockiego, jakoby Grottger wzorował swą kompozycyę na znanym podwójnym portrecie Novagera i Beazzana w rzymskiej galeryi Doria - Pamphili, stoi na przeszkodzie fakt, że Stanisław Tarnowski, odmawiając zupełnie słuszności temu twierdzeniu, pamiętał dokładnie, iż Grottger wymienił mu jako obraz, na którym się wzorował, jedno z dzieł galeryi Wiedeńskiej, a zatem dzieło, które znał naocznie. Niestety, nie mógł już hr. Tarnowski tego dzieła sobie przypomnieć.

Może są te portrety, zestawione powyżej, tylko zapowiedzią filiacyi nowych dzieł, kiełkujących zaledwie w wnętrzu artysty, którą nożyce Parki przecięły. Może byłby doszedł powoli do rozwiązania problemu portretu w sensie coraz wyższym i w technice olejnej coraz doskonalszej; chyba nie ja jeden widzę bardzo znaczny odstęp między temi popiersiami olejnemi, a portretami kredkowemi, a jeszcze znaczniejsze między niemi a kreacyami idealnemi. Czy moglibyśmy przypuścić, że te portrety olejne, raczej same głowy, wciśnięte w malutkie ramy, sztywne, nieumotywowane, powstają w tych samych tygodniach, kiedy myśl jego kształtuje ideę i formę »Wojny«? Tu łącznika niema. Bystre oko badacza, nie wiedzącego zupełnie, kim Grottger był, z tych portretów wyczytaćby mogło jedynie to, że ich twórca niewątpliwie więcej chciał, niż mógł, że ręka nie wyrównała wysokim i najwyższym zamiarom. Może gdzieś w głębi, jemu samemu nieświadomej jeszcze, przygotowywało się dzieło, dla którego te portrety miały być tak samo fazą wstępną



342. A. GROTTGER: PORTRET WŁ. HR. TARNOWSKIEGO (PO LEWEJ). ŚNIATYNKA, 1866 — I A. GRABOWSKI: PORTRET ST. HR. TARNOWSKIEGO (PO PRAWEJ). ŚNIATYNKA, 1872. OLEJNY NA PŁÓTNIE.



343. PORTRETY PANIEN DZIEDUSZYCKICH (HR. SZEMBEKOWEJ I P. CIEŃSKIEJ). PIENIAKI, KONIEC LIPCA 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

i przygotowawczą, jakiemi były barszczowickie szkice portretowe dla »Modlitwy konfederatów«. Jedyny tekst, objaśniający nam posągowo poważny nastrój tych portretów, to te słowa ze współczesnego listu: Czuje on, że pewna nierówność »jego biednej od każdego wrażenia zależnej kreatury ustąpi, a na jej miejsce wstąpi ten pewien spokój, znamionujący w głowie i w sercu człowieka, już na całe życie porządnie zagospodarowanego«.

I samego artystę portrety te w wysokim stopniu nie zadowalały. Skończywszy w Dyniskach, w czerwcu, portret p. Skolimowskiej, konkluduje: »Będzie znów o jednego bohomaza więcej na świecie«.

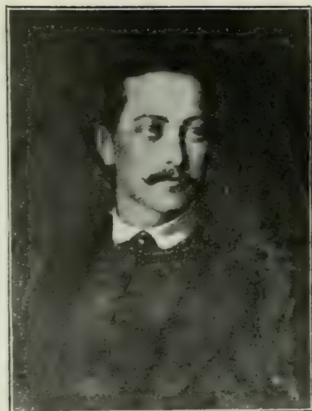
Po wystawieniu »Lituanii« udaje się do hr. Włodzimierzów Dzieduszyckich do Pieniak, gdzie spędza blizko dwa tygodnie, oczarowany gościnnością gospodarza i gospodyni. Szczegóły tego pobytu znamy tak z listów artysty samego, jak i z dzienniczka Franciszka Tepy, będącego od niedawna własnością p. Heleny Budzynowskiej.

Grottger, rozczulony przyjęciem, czując się jak gdyby członkiem rodziny, pyta sam siebie, z tą uroczą naiwną skromnością geniusza, »czy to jako zwyczajny śmiertelnik, czy jako utalentowany artysta zasłużyłem sobie na te względy? Czy mojej prostej szczerej uczciwości, czy mojemu talentowi malarskiemu mam to do zawdzięczenia? Ani w jednem, ani w drugiem nie dostrzegłem do syta zasługi i zaprzestaję dłużej się nad tem zastanawiać, myśląc sobie w duchu: Może to miłosierny Bozia za wiele i tyle doznanych w życiu przykrości, mnie biednemu dał to wynagrodzenie«.

Powstaje wówczas w Pieniakach »Rok 1863« czyli, jak Grottger ten piękny rysunek chciał nazwać, »Rekreacya na Sybirze« (tablica): trzej Sybiracy pracują nad wyciosaniem drewnianego krzyża z wyrzeźbioną na nim

pamiętną datą »1863«. Skończył go 25-go lipca i podarował »zacnej gosposi«. »W zamian za to dostałem szczere i serdeczne podziękowanie; daj Boże zawsze tak miłą i serdeczną zapłatę«.

Drugim owocem tych swobodnych dni pobytu w Pieniakach, jest ów cudny portret dwóch dziewczynek, córek domu, z wielkim czarnym dogiem (Nr. 341). Tylko artysta tak kochający dzieci, tak obyty z całą mechaniką dziecięcej psychologii, mógł stworzyć takie arcydzieło. Rysunek ten, tak jasny, pogodny, jest dziełem wielkiego mistrzostwa i większej jeszcze miłości. Przewiewny, jasny salon z wzorzystemi gobelinami, parkiet, lśniący, jak lustro, gibkie postacie dziewczynek, ich lekkie, białe i delikatne muślinowe sukienki i wielki czarny rasowy dog angielski, to wszystko spływa razem w jakąś całość, pełną najwykwintniejszej poezyi. I rzeczywiście, rysunek ten musielibyśmy postawić na równi obok najponętniejszych współczesnych stalorytów angielskich lub francuskich, gdyby ta wytworność ducha, kojarząca się z wytwornością formy, nie usuwała z góry zestawienia z takiemi bawidełkami dla oka i nie przerzuciła go od razu w zupełnie inną i o wiele wyższą sferę sztuki.



344. PORTRET J. PAŃKOWSKIEGO (PODŁUG FOTOGRAFII). LWÓW—KRAKÓW, 1866/7 OLEJNY NA PŁÓTNIE.

W piątek 27 lipca opuszcza Grottger Pieniaki i, po dwudniowym pobycie we Lwowie, gdzie daremnie usiłuje skończyć portret Pańkowskiego, udaje się do Krakowa, i tam wreszcie pozbywa się tej pracy, robiącej mu tyle kłopotu. Jest to ten ciemny i mało znaczący portret »młodego Pańkowskiego, poległego w powstaniu«, portret zatem, robiony według fotografii, co się zresztą na pierwszy rzut oka poznaje. Dzisiaj znajduje się on w posiadaniu siostry zmarłego, p. Szalajowej (wystawiony w r. 1906 pod mylnem nazwiskiem »Dulęba« O. 103).

Ten dwutygodniowy pobyt w Krakowie (do 13-go sierpnia włącznie) obfituje w ważne wypadki i znaczy się kilkoma cenniejszemi pracami.

I tak zaraz po przyjeździe, ledwie siostrę powitał, wprost z dworca prawie, spieszy do Matejki, ciesząc się w duchu, że za kilka dni zapozna z nim w Krynicy narzeczoną, jako »z artystą, równym Delaroche'om i Ingres'om«. Tu, w pracowni mistrza ujrzał on poraz pierwszy »Rejtana«. »Ach, byłem bardzo zachwycony«, pisze jeszcze tegoż dnia, to jest ostatniego lipca 1866, »choć nie ze wszystkiego zadowolony. Obraz wspaniały, pełen życia co do koloru i pełen akcyi. Radowałem się z tych żywych, nadzwyczaj plastycznych prześlicznie skomponowanych figur. Ile tam detalii pełnych życia i prawdziwości psychologicznych!« Ale do tych słów tak szczerego podziwu dodaje uwagę nader trafną, pozwalającą nam zarazem wglądnąć głęboko w estetykę



345. PORTRET HR. MARYI DZIEDUSZYCKIEJ (P. CIEŃSKIEJ). PIENIAKI, KONIEC LIPCA 1866. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

jego własnych zasad kompozycyjnych: »Dodam tylko, że mnie co do ogółu nie zupełnie zadowalnia, bo, co do akcyi, ma kilka fokusów«.

»Na nim za dużo się dzieje, to uwagę od głównej myśli obrazu odciąga, a przez to jej wrażenie osłabia... a to do tego stopnia, że są dwie grupy, stanowiące dwie trzecie obrazu całego, a niewiedzące o tem, co się dzieje z Rejtanem. Przypuszczam, że to w naturze może też inaczej nawet się nie działo, ale jabym się przecież tą razą nie trzymał tak niewolniczo czczej prawdy, ale coś dodał po własnej myśli i byłbym wszystkie postacie przedstawił zainteresowane protestem«.

To, co tutaj czytamy jako krytykę dzieła Matejki, jest wyznaniem zasady estetycznej, tak energicznie przeprowadzonej przez Grottgera nie tylko w cyklach, ale i we wszystkich większych kreacyach, począwszy od »Modlitwy Konfederatów«. Zasadą tą jest jednolitość psychologicznego nastroju, komponowanie dzieła, jak gdyby soczewki, w której się wszystkie linie natężenia psychicznego zbiegają. Nie mniej znamienną jest uwaga o charakterystyce głów »zbliżającej się do przesady«: płynie ona z pod pióra rysownika — idealizującego.

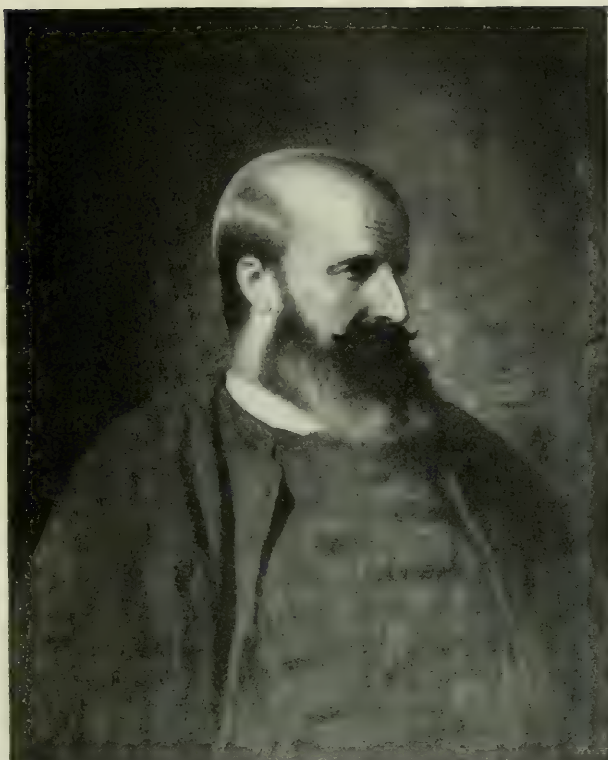
Musiał być artysta wówczas w Krakowie bardzo zdrów i podniecony; wszystkie jego ówczesne prace noszą znamię szybkiej oryentacyi i bystrego ujęcia problemu. I tak nosi — rzadki to w historyi malarstwa przypadek — portret jego siostry, u której mieszkał, datę nie roku, ale jednego dnia: »w Krakowie, 12/8 A G« a powstający wówczas portret ks. Jerzego Lubomirskiego jest również owocem kilkudniowej pracy; sam artysta właściwie się oń przymówił, zachwycony »jego prześliczną głową« — »Zmartwiłbym się i zwątpił sam o sobie, gdybym tej pięknej i charakterystycznej głowy dobrze nie zrobił«. W czterech dniach, od 7-go do 11-go sierpnia, uporał się z tym portretem, traktowanym *alla prima* i prawie szkicowo; »tak dobrze, tak prędko jeszcze żadnego nie zrobiłem«.

Ale ledwie czuje odrobinę grosza w kieszeni, zaraz myśli o innych: chce zrobić rysunek na intencyę braci, którzy obaj »wielką biedę klepią, jeden na wygnaniu, drugi na wojnie«; — Oleś, najmłodszy, w Hainburgu na linii bojowej, Jarosław na Sybirze; — dochód z wystawy »Lituanii« przeznacza



»REKREACYA NA SYBIRZE«.

cały na cele dobroczynne, większą kwotę na głodnych Kołomyjczyków, a 125 fl. na Towarzystwo bratniej pomocy uczniów uniwersytetu. Daje on niejako apel do dalszych datków, wystawiając razem z »Lituanią« rysunek »Matkę z dzieckiem«, siedzącą przy drodze, a wyglądającą jałmużny, i uprasza ks. Jerzego Lubomirskiego, żeby zrobił składkę na biednych w Kołomyjskiem. »Wojna«, dla której z Pieniak zamówił był wprawdzie kartony, »czekać musi«, ale przygotowuje się do niej niejako duchowo, rozczytując się w Krasińskim.



346. KS. JERZY LUBOMIRSKI. OLEJNY NA PŁÓTNIE. W. 74 CM., SZ. 61 CM. LWÓW — KRAKÓW, JESIEŃ 1866.

Wówczas odwiedza Grottgera hr. Stanisław Tarnowski i omawia z artystą bliższe warunki owego portretu brata swego Juliusza, poległego w powstaniu; wręczył też zapewne artyście fotografię, według której ten portret w Paryżu wykonał. Portret ten wziął w Paryżu z rąk artysty Jan Tarnowski, późniejszy marszałek krajowy.

Rozumowiec, który tak chętnie narzuciłby całemu życiu i całej twórczości poety czy artysty schemat konstrukcyi, wymyślony przez siebie samego, byłby skłonnym widzieć i w cyklach Grottgera, począwszy od »Polonii«, powolne a konsekwentne spełnianie kolejne punktów programu, z góry obmyślonego. Za »Polonią« idzie »Lituania«, za tą ostatnią, z natury rzeczy »Ruś« To jest jasne, logiczne, aż do... pedantyzmu.

Tym razem nie pomyliłby się. W rzeczy samej miał Grottger przelotnie zamiar stworzenia trzeciego cyklu powstańczego, uzupełnienia tych dwóch części trzecią, — jakąś »Rusią« czy »Roxolanią«.

Czy mamy może w mnożących się właśnie typach ruskich, w letnich i jesiennych miesiącach roku 1866, widzieć studya przygotowawcze do tego cyklu? Zamierzoną była i tutaj karta tytułowa, niejako uwertura, która, po-

dobnie jak w »Lituanii«, miała być nie tylko złączeniem głównych motywów, objętych programem cyklu, ile raczej wolną fantazyą na dany temat. Miał to być »Wernyhora« otoczony niewieścimi symbolami gusła, bajki, podania ludowego, pieśni gminnej, starosłowiańskiej byliny...

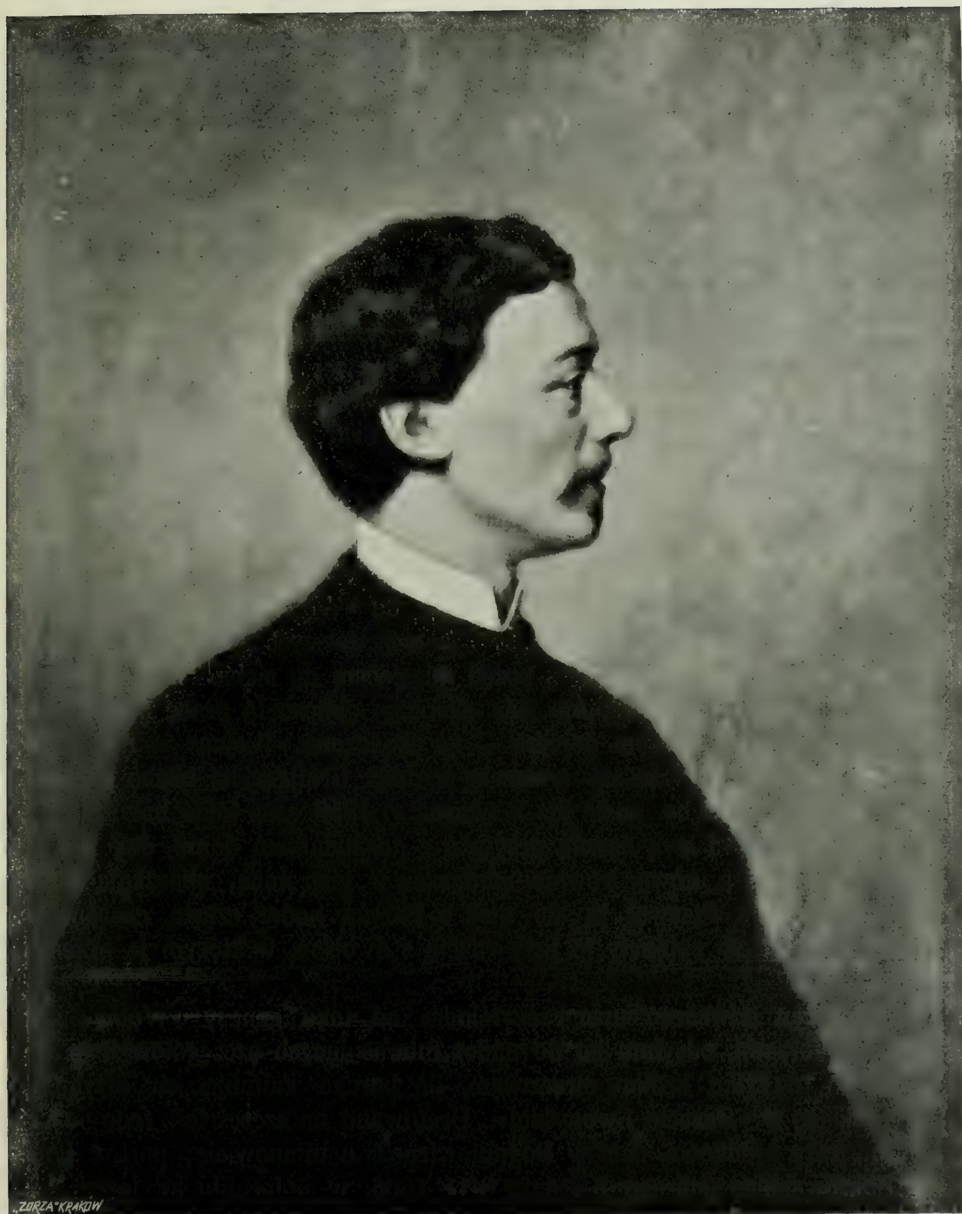
Fantazya nasza nadarmo szuka oparcia, pomocy i wskazówki między dziełami i szkicami mistrza, by ujść spojrzeniu, jakie rzuca ku nam »Wernyhora« Matejki... Żaden rysunek, żaden szkic, choćby najpobieżniejszy, nie da się z tym motywem skombinować. Możliwe, że ten pomysł Grottgera jest owocem kilku wieczorów krakowskich, spędzonych z Matejką na najżywszej wymianie myśli.

Gdyby tym, któremu Grottger wówczas w Krakowie, szkic ten pokazał i obszernie objaśniał, nie był — Ludwik Kubala, przypuszczałbym raczej jakąś pomyłkę pamięci, jakieś pomieszanie z szkicem Matejki, który Grottger przecież przelotnie mógł mieć u siebie. Tak zaś nie wątpię i łączę kompozycyę »Bajek« w pierwszej redakcyi (Nr. 308) z kartą tytułową tej »Rusi«, a to z tem większem prawdopodobieństwem, że tu właśnie ruska dziewczyna tym tulącym się do siebie w przestrachu paniczykom o strachach i upiorach baje. A dlaczegóż nie mogli obaj, Grottger i Matejko, znaleźć upodobania w jednej i tej samej fabule? Czyż nie zastanawiali się n. p. Dyoskurowie Wejmarscy przez siedm lat (1797—1804) nad kwestyą epickiego i dramatycznego pierwiastka w bajce o Tellu, czyż nie nosił się Goethe zupełnie poważnie z ideą epopei, utkanej na tej fabule, z której przyjaciel stworzył tak wspaniały a tak niedramatyczny — dramat?

Czternastego sierpnia opuszcza Grottger Kraków na dwa tygodnie, udając się najpierw do Krynicy dla odwiedzenia narzeczonej, bawiącej tam z rodziną. Nie wiem z pewnością, czy rzeczywiście wówczas zapoznał ją z Matejką, ale w każdym razie łączyły ją i jej późniejszego męża, Karola Młodnickiego, węzły najszlachetniejszej przyjaźni i ścisłej zażyłości z mistrzem krakowskim. Pan Michał Sozański posiada rysunek piórkiem, przedstawiający smukłą, wprost wspaniałą sylwetę panny Monné w stroju balowym, a dokoła niej dwóch malutkich konkurentów-liliputów. Genialny ruch ręki tego rysunku miękkim rozpisanym »kwaczem« gęsim, pozwala na domysł, że to dzieło Matejki.

W Krynicy zabawił Grottger tylko dni kilka, a rysunek do statuy Matki Boskiej, później według niego rzeczywiście w Krynicy postawionej, i szkice z deptaku i źródła, opublikowanego przez p. Antoniego Potockiego, to jedyne znane mi owoce tego pobytu.

W Grybowie natomiast, dokąd z narzeczoną i jej rodziną się udaje, powstaje szereg dzieł, poczęści nader ważnych, jak obaj »Cygani«, portret narzeczonej jako Turczynki, z datą »Grybów 30/8« i te oba obrazki, poświęcone dziatwie polskiej, do których miał słowa dopisać Michał Bałucki. Tu również powstają nieznane mi portrety państwa Korczyńskich, krewnych domu



347. PORTRET JULIUSZA HR. TARNOWSKIEGO († 1863). OLEJNY NA PŁÓTNIE. KRAKÓW — PARYŻ, 1866—7.

Monné, i inne dwa jeszcze w sąsiednich dworach, o których mi wspominał pan Skrochowski, brat nieodżałowanego ś. p. Eustachego.

W takich podróżach po prowincyi, wówczas jeszcze o wiele nie wygodniejszych, gdzie nie mógł brać ze sobą farb i palet, zaspakajał swój zapał do żywych barwi surogatem, barwnymi ołówkami. W takich to warunkach powstaje n. p. arkusz pokryty wielobarwnemi malowankami w posiadaniu p. Wandy Młodnickiej i podobny u p. radcy Sternschussa, obecnie we Lwowie.

W tych dniach wykonuje też na prośbę Tadeusza Wojciechowskiego, przygotowującego tygodnik dla kobiet p. t. »Kalina«, winietę tytułową (por. Nr. 348). Zabawna ta kompozycya składa się z tych samych elementów podstawowych, jakie wchodzą w skład »Słowiańszczyzny« (Por. Nr. 141): w środku pod gałęźmi kaliny znicz, a po lewej i po prawej po 3 putta z literami »KALINA«, po lewej żaczek z księgą, malarczyk w birecie z paletą, francuzeczka z modami, po prawej: dziewczynka z lirą, krakusik w konfederatce i młoda mamusia w czepeczku i z krynoliną.

Do Krakowa wraca (na Tarnów) dopiero w pierwszych dniach września. Oficyalną poniekąd jego pracą jest tedy portret »starego« prof. Sawiczewskiego, w stroju rektorskim, »przeznaczony do sali promocyjnej«, ale w chwilach swobodniejszych i samotnych powraca myślą do »Wojny«.

W liście z 3-go września donosi o swoich dalszych planach. W Porębie u hr. Bobrowskich, którzy go już przed miesiącem do siebie na wieś prosili, zamierza zabawić, póki »Wojny« nie skończy; oblicza tę pracę na dwa lub pół-trzecia miesiąca, poczem dopiero — ze skończoną »Wojną« — uda się do Paryża. Dnia 11-go września wreszcie zjeżdża Grottger na blizko dwumiesięczny pobyt do Poręby, gdzie już z wiosną r. 1858 czas jakiś bawił.

Odnawia on tu swą dawną przyjaźń z gospodarzem domu, dziś już nie żyjącym, a zawiera nową, równie serdeczną z jego żoną, mieszkającą dziś w Boguniowicach. Pisywał tu do nich z Paryża nader często, czasem codziennie, ale niestety spłonęły te listy razem z dworem, w którym je przechowano.

Nie chcąc odwracać uwagi czytelnika od toku genezy »Wojny« zbyt długimi ekskursami, odsyłam go do nader interesujących szczegółów tego pobytu, które tu tylko krótko streszczam, do bardzo zajmujących artykułów p. Wysockiego w »Gazecie Lwowskiej«. Uratowano na szczęście z tego pożaru cztery portrety kredkowe, dziś w Boguniowicach, a mianowicie: portret Ignacego Bobrowskiego (starszego) z datą 8/11 1866, w półprofilu ku lewej, Ludwiny z Trzecieskich Bobrowskiej, oznaczony A G 28/11 1866 (wystawiony w Krakowie w r. 1910. Por. »Wystawa portretów kobiecych z XVIII i XIX wieku, urządzona głównie staraniem prof. Jerzego hr. Mycielskiego Nr. 135, str. 31), wreszcie portrety Wincentego Bobrowskiego (A G 3/11 1866) na wprost, głowa nieco schylona — i kilkuletniego ich synka Ignacego (A G 9/10 1866).

Ner. 1. Kraków 1 października 1866. Rok I.



348. WINIETA TYTUŁOWA »KALINY«. DRZEWORYT. 1866.

Ale te cztery portrety familijne, to bynajmniej nie jedyny owoc owego »okropnego portretowania«, które się rozpoczęło w pierwszych dniach listopada. Portretuje on mianowicie dwukrotnie pannę Januszkiewiczównę, raz podczas krótkiej wizyty sąsiedzkiej w Osieku, drugi raz w Porębie wieczorem, przy świetle lampy, obserwując grę świateł i cieni, 8-go listopada rysuje do »książeczki narzeczonej« »w dwóch godzinach bardzo ciętą główkę Zofii Kuczkowskiej w czarnym aksamitnym kapelusiku, szykowną nadzwyczajnie«. Tu kończy też olejne popiersie narzeczonej, zaczęte w lecie w Dyniskach.

Rozrywek i zabaw prawie aż za wiele, co się odbiło, jak to za późno sam dostrzegł, w przeładowaniu powstających wówczas kartonów »Wojny« anegdotą i nie dość głębokiem chwyceniu problemów artystycznych.

Kontury duchowe Grottgera podczas pobytu w Porębie, godne są ręki jakiegoś mistrza pióra. Jakie bogactwo, jaka wielostronność tej natury, a przecież zawsze jaka jedność w celach, wytrwałość w pracy! I tak w dniach, kiedy najważniejsze enuncyacye o »Wojnie« i sztuce wogóle powierza tym ćwiartkom cieniutkiego papieru listowego, równocześnie tańczy do upadłego, dokazuje i przeplata cierpki tragizm kartonów »Wojny« cykliczną »Historyą bólu zębów p. X.«, a wieczorami układa seryę żywych obrazów (tak n. p. ów cykl czterech obrazów z życia kobiety: »dziecko« — »pierwsza spowiedź« — »narzeczona« — »matka«) i aż podskakuje z radości, gdy mu się na kartonie uda »*sici* Beatrix i pan Dant«.

Rysuje też kulisy do teatru amatorskiego, umieszczając po bokach ramy kurtynowej dwie muzy, większe od wymiarów naturalnych (dziś własność Muzeum Narodowego w Krakowie) przedstawiające Talię i Erato, zwane pospolicie Talią i Melpomeną, gdyż poważny, dramatyczny prawie, wyraz Eraty usprawiedliwia poniekąd taką interpretacyę. Takie dwie muzy, jak pisze, »z całą artystyczną pretensyonalnością wyrysowane«, oto pierwszy owoc owego



349. ERATO. RYSUNEK WĘGLEM. PORĘBA, 1866.

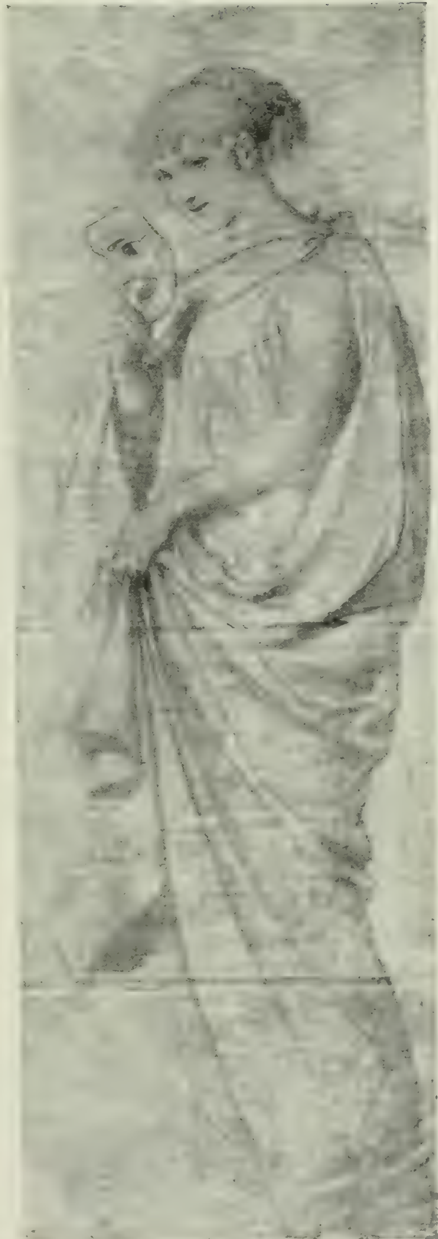
privatissimum, jakiego mu użyczył profesor Kremer ze sztuki klasycznej. Oby na tem był poprzestał! Oby ta nauka była poszła... w las!

»We fryzie tych kulis u góry«, puściwszy wodze humorowi, umieścił Grottger »w środku zegar, spoczywający na ramionach sędziwego Saturnusa, a po bokach, w splotach liści wawrzynu cztery medaliony, a w nich czterech największych mimów porębskiego teatru, karykaturalnie uwieńczonych także liściem laurowym: Bobrowskiego, Węgrzynowskiego, Głuchowskiego i siebie. Robiłem to wszystko na szarym papierze węglem, dosyć rubasznie i wyraźnie, żeby z daleka dobrze widzianem i rozpoznanem być mogło«.

A wśród tych figlów i żartów, a zarazem i najpoważniejszej pracy nad »Wojną«, odzywa się jakgdyby głos wieczornego dzwonu, dzielący pracę dnia od rozrywki wieczornej, rzewnie religijne rozpamiętywanie na tle śmierci przyjaciela i utalentowanego poety Antoniego Zaleskiego, brata Filipa, którego dzieła pośmiertne wydał Hugo Zathey. I tak pisze 26-go października »zasmuciłaś mnie bardzo, donosząc o śmierci poczciwego a tak pełnego nadziei Antosia. Nie rozumiem, że Go w tak krótkim czasie zmogło i nieubłaganej śmierci oddało. Nie pamiętam go ani chorego, ani tak mizernego, aby takiego wypadku spodziewać się można było. Ach, Aniołku! ja się nie mylę, jeżeli przypuszczam, że Bozia o tem nie wiedziała, a on jest zupełnie przypadkiem jedną z tych, śmierci zaprzedanych, ofiar. Oby mu słodko było, gdzie sobie powędrował«.

Zblakła fotografia ich obu w gronie kilku przyjaciół z wiosny 1866, oto jedyna pamiątka, pozostała po tej pięknej przyjaźni.

Najsilniejszą, może aż zbyt silną podnietą umysłową, wyrzucającą artystę z koła myśli, w którym byłby się był powinien jak najostrożniej zamknąć, była muzyka, a zwłaszcza gra Władysława Żeleńskiego. »Mój najdroższy, poczciwy Władek Żeleński był dziś w Porębie cały wieczór. Chłopczysko pełne fantazyi, życia i ognia, a przytem tak głębokiego poczucia wszystkiego, co najszlachetniejszą cząstkę stworzenia naszego, co serce najbliżej obchodzi i porusza. Jedną z najpiękniejszych pieśni, którą napisał, poświęcił jeszcze w Wiedniu Kacykowi Twojemu. Żaden z muzyków tak mnie nie porwał, nie uniósł gdzieś pod niebiosa. Szczęśliwym, że to krew polska, że tak, jak z krwi, tak i z utworów swoich on wszędzie Polak, pełen siły, miłości i najżywszego uniesienia«. Doszedłszy w ostatnich d:iach tego miesiąca swą pracą do pewnego martwego punktu, przypisuje zastój w robocie »pewnemu rozdrażnieniu, wywołanemu grą cudowną Władka Żeleńskiego«. Psyche Grottgera już tak wcześnie dojrzała i przepoiła się wrażeniami zewnętrznemi, iż te, jeśli były silniejsze, już ją tylko z równowagi wyrzucały. Bardzo to znamienne, że on, taki meloman, tak namiętnie rozkochany w teatrze, w Paryżu na koncerty i przedstawienia zupełnie już nie uczęszczał. Od początku roku 1865-go odbywa się też ta ewolucya od lat młodzieńczych do dojrzałej męzkości z zadziwiającą szybkością, a prawie z przestrachem notuje 12-go listopada: »Twój Koć stary dwadzieścia dziewięć lat już skończył, trzydziesty już zaczął«.



350. TALIA. RYSUNEK WĘGLEM. PORĘBA, 1866.

Choć nie chcę rozpraszać uwagi czytelnika, nie mogę przecież nie wspomnieć o owym ogródku, który w małej skrzyneczce narzeczona artyście zasadziła, i o jego dalszych losach. Od chwili, kiedy na bryczce z »financem« trzy-

mając na kolanach ten ogródek, a pod pachą dwa zaczęte kartony »Wojny«, do Poręby był zjechał, strzegł go, jak oka w głowie. Ale przychodzi tragedya, o której donosi w liście z 25-go listopada: »Brat mój Oleś strącił ogródek z okna i ziemia rozsypała się, ale zebrałem roślinkę po roślince, okruchę po okrusze. Czy co ocaleje, wielkie pytanie. Właśnie drzeweczka odżywać zaczynały, to też tem bardziej wątpię, aby taki wypadek nie miał być dla nich śmiertelnym ciosem. Wszystkiego zbudować napowrót nie potrafiłem, ale wszystkie kamyczki złożyłem na kupę i zabiorę go do Lwowa«.

A czas już do wyjazdu: czuje się chorym, sypiać nie może, ma znów wyrzut na całem ciele z przepracowania i ciągłego siedzenia na miejscu.

»Za kilka dni wybiorę się do Lwowa. Ach! smutny, bardzo smutny jestem, przeczuwam, że mnie moje kilkudniowe szczęście tylko okropnie podrażni, aby się potem tem srożej pastwić na biednym Twoim Kacyku«. (List z 25/11).

»Lekarz kazał cztery dni leżeć, żadnej obawy proszę nie mieć«, telegrafuje z Krakowa 29/11. Przyjeżdża 4-go grudnia do Lwowa, gdzie zostaje do 20-go.. Ponieważ teraz naturalnie ta korespondencya milknie, musimy sobie z dat i zebranych wiadomości zrekonstruować obraz jego działalności w czasie tego dwutygodniowego pobytu. Kończy wówczas portrety kredkowe Tepy i Wincentego Pola i kreśli genialnie pewną ręką wieczorem u Włodzimierzów Dieduszyckich ów znakomity portret obecnego tam podróżnika, przybyłego z Australii, S. Korzelińskiego (Nry 333, 2 i tablica).

Głowa lub cała postać starca lub mężczyzny w wieku dojrzałym lub podeszłym miała wówczas wogóle dla fantazyi Grottgera urok jak największy. I tak nie ustępuje w niczem temu mistrzowskiemu szkicowi portretowemu najsubtelniej wykończony rysunek kredkowy »Studyum starca«, datowany »we Lwowie 15/2 (a może 15/12?) 1866«, opublikowany po raz pierwszy przez Henryka Piątkowskiego w jego cennym »Albumie sztuki polskiej« (Warszawa, 1901).

Artysta, poddając się nakazowi siły twórczej, działającej z siłą prawie już chorobliwą nie zważa na materyał, chwyta za byle jaki, choćby niebieski ołówek, używany może do pisania rejestrów gospodarczych, i kreśli nim z niezrównanem mistrzowstwem »realny ideał« fizyonomii Polaka; a w domu narzeczonej, rysuje na pierwszej lepszej ćwiartce papieru, jaką widzi przypadkiem na stole, również gwarząc i baraszkując przy lampie wieczornej, ów cudny »Hymn do nocy«, »Zmierzch — zorza — noc« (Nr. 54), mogący illustrować hymny Novalisa, rysunek, zrodzony przez Canovę, lub — Thorwaldsena w mózgu Grottgera. Będąc pod wpływem takichże podniet plastycznych, stwarza artysta w tych samych dniach wspólne portrety profilowe Rafała Maszkowskiego i jego żony, które, ujęte n. p. w owalne ramy, robiłyby zupełnie wrażenie wzoru do płaskorzeźby (Nr. 7).

Żegnając na wyjeździe do Paryża dnia 20-go grudnia 1866 narzeczonę, przyjaciół i ziemię ojczystą, nie myślał, że tych wszystkich kochanych, naj-



351. FRANCYA I POLSKA. PARYŻ, 1867. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

droższych już więcej nie ujrzy! Najbliższym dokumentem w cennym zbiorze jego korespondencyi, jest telegram, wysłany z Wiednia 22-go grudnia pod adresem panny Teresy Wentzównej, ciotki narzeczonej: »Jak się ma teraz mój Anioł? Odpowiedź zapłacona. O czwartej odjeżdżam. Artur«.

* *
*

Rano w wigilię Bożego Narodzenia stanął Artur Grottger w Paryżu i, odszukawszy jeszcze tegoż dnia Władysława Żeleńskiego i Zygmunta Sawiczewskiego, kuzyna swego szwagra, spędził wigilię z nimi razem u Zienkowiczów. Z. Sawiczewski, bywalec, lubiący trochę fanfaronować swymi rozległymi stosunkami, zapoznał Grottgera zaraz z paryskim światem artystycznym. Ale nie wiem, czy można uważać za zbyt szczęśliwy zbieg okoliczności zapoznanie się Grottgera z artystami o kierunku, jego sztuce tak zupełnie przeciwnym, jakimi byli Léon Gerôme (1824—1904), Felix Henri Giacomotti (ur. 1824; Grottger a za nim jego biografowie piszą go błędnie Giacomette), Florent Willems (ur. 1823) (wymieniony przez p. A. Potockiego, którego to nazwiska atoli sobie z korespondencyi nie przypominam) i rysownik Aléxandre Bida (1813—1895).

A może mieli oni wraz z swemi gładkiemi a pod względem technicznym mistrzowskiemi dziełami wobec Grottgera tę zasługę, iż go utwierdzili w słusznem przekonaniu, że on, jako malarz, co prawda, wiele jeszczeby miał do nauczenia się od nich, ale jako rysownik zupełnie im dorównuje, i że jako człowiek i umysł nieskończenie więcej wart od nich wszystkich, wraz z ich medalami wszystkich trzech klas i wszystkimi stopniami oficera legii »honorowej«.

Nie dziw, że w pierwszej chwili Gerôme Grottgerowi nie mało zaimponował. Stał on wówczas u szczytu działalności światowej. Czasem, co prawda, zjawiała się na horyzoncie jego sztuki recydywa sentymentalizmu jego mistrza Delaroche'a — i na taką fazę trafił właśnie Grottger.

»Niech go kule biją, jak umie malować i rysować!« »Molière na obiedzie u króla« i obrazy wschodnie podobają mu się bardzo. »Ale obraz, który mnie oczarował, przedstawia Dantego, przechadzającego się po zachodzie słońca po zielonych łąkach Florencyi. Nazwał on ten obraz »Człowiek, który z piekła powrócił«. Na całym obrazie spokój, cisza, okropna jakaś żałoba, choć niebo przecudne, łąki rozkoszne i cała natura przybrana w najwspanialszą szatę. Mój Boże! jakie to prześliczne dzieło, ile w niem prawdy, ile okropności!«. Jeżeli się bardzo nie mylę, było tej drugiej o wiele więcej, niż pierwszej. Gerôme pogodził trochę artystę z Paryżem, do którego ten w pierwszej chwili czuł prawdziwy wstręt. Bo »mężczyźni i kobiety są tu szkaradni, szkaradni!« (List z 3-go stycznia 1867).

Stosunek Grottgera do Gerôme'a był niewątpliwie bliższy, ale wiadomość, podana przez p. Henryka Piątkowskiego w »Albumie« (str. 43), jakoby nasz mistrz był się zapisał do jego szkoły i pod jego kierunkiem kilka głów wymalował, musiałaby każdemu wydawać się błędną, nawet gdybyśmy nie mieli, tej nieocenionej korespondencyi, najdokładniejszej auto-biografii, w której on zdaje sprawę z każdego swego kroku.

P. Piątkowski stawia sobie pytanie w tym krótkim szkicu, »czy w chwili zgonu znajdował się nasz artysta wobec nowego zwrotu swej twórczości«. To pytanie jest bardzo na miejscu, gdyż bogata natura Grottgera dawała podstawę rozwoju nieobliczalnych możliwości, to jednakże jest pewne, że w dziełach jego skończonych nie widać zawiązków nowych, co najwięcej chyba w jego rysunkach z życia ludowego, któremi, sądząc po długich ustępach, poświęconych ich opisowi w korespondencyi, interesował się o wiele żywiej, niż przedtem.

Inaczej ma się rzecz z dziełami projektowanemi, i tu wybija się na pierwszy plan nader ciekawy pomysł do wielkiego obrazu olejnego. »Od kilku dni« donosi on 30-go czerwca 1867, »rozmyślam nad przedmiotem większego obrazu, takiego, coby i Francuzów mógł zaintrygować; dziś w nocy przypomniałem sobie, że już dawniej miałem prześliczny projekt, ale z powodu elementarnych trudności niepodobny do wykonania, nastraszysz się nadzwyczajną powagą i, że tak powiem, ciężkością tej myśli: Nero w chwili, kiedy



352. TYPY PARYSKIE. PARYŻ, 1867. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

widma ofiar jego przychodzą go budzić, co tak prześlicznie Kraszewski w swoim »Rzymie« opisał. Co ty na to?«

Mam przekonanie, że wielkie obrazy z historyi rzymskiej Gerôme'a były tu podnietą. W każdym razie musiałaby była przyjść długa pauza w produkcyi artystycznej, w której artysta musiałby był wśród ogromnych trudności ponownie przejść ten sam proces, który przebył tak szczęśliwie w tem dwuleciu przełomowem 1860 — 1862, ale w kierunku przeciwnym, proces ten polegałby bowiem na ponownej zupełnej ewolucyi technicznej, na przemianie walorów czarno-białych i jednobarwnych napowrót na wielobarwne.

Z pewnością nie należy niedoceniać wpływu, jaki wywiera jeden artysta na drugiego, choćby tylko w kierunku nowych pomysłów, ale zdaje mi się, że wpływ Gerôme'a do tego jednego punktu się ograniczył. Nie lekceważę także rad, które w chwili tak stanowczej, jak to zobaczymy w genezie »Wojny«, udzielił artyście naszemu malarz Giacomotti.

A jeżeli Grottger czuł się wobec tego epigona sztuki Delaroche'a zobowiązanym do pewnej wdzięczności, to odnosiła się ona do krytyka, a nie do malarza. Interesował się on wprawdzie jego obrazami religijnymi, skoro zwiedził kościół St.-Etienne, gdzie się znajdują jego freski, ale widocznie nie wywarły one na nim głębszego wrażenia, skoro się ogranicza do skonstatowania faktu, a przyjęcie obrazu Giacomottiego do galeryi luksemburskiej nie jest chyba

jeszcze dowodem jego wyższości, choćby tylko technicznej, nad sztuką Grottgera. Zgoła wątpię, by taki gładki rodzajowiec, jak Willems, o ile po jego dziełach, znanych mi z galeryi brukselskiej i hr. Czernina w Wiedniu, sądzić mi wolno, mógł był w jakimkolwiek bądź kierunku oddziałać na twórczość naszego mistrza.

Oprócz nich dwukrotnie wymienia Grottger »pana Bidę« jako »najsławniejszego tutejszego rysownika«. Jak oceniał tego, technicznie znakomitego, ale zimnego jak głaz oryentalistę, którego illustracye do dzieł Musseta są o wiele sympatyczniejsze od przechwalonych kompozycyi wschodnich, wynika jasno z tego dopisu: »Powiem bez przechwałki, że to »strachy na lachy«. Takich my się nie boimy«.

Zdawałoby się prawie, że, gorączkując tak często w nocy, widział już w śnie nożyce Parki, powoli zbliżające się ku nici jego żywota. Chciał jeszcze wyzyskać każdą godzinę, ażeby dać światu to, co był winien i jemu i sobie. Pracował jak nigdy i sknerzył z czasem. W teatrze nie był ani razu, raz tylko na koncercie (Joachima w niedzieię Wielkanocną), raz w operze na przedstawieniu »Wolnego strzelca« i to z namowy Żeleńskiego i w jego towarzystwie. Jedną tylko zrobił wycieczkę, do poblizkiego Médon w towarzystwie Marcelego Krajewskiego, który go, począwszy od pierwszych dni lutego, coraz częściej odwiedza, pozatem z Paryża nie wyjeżdżał, chyba tylko do osób, które miał portretować, i do owej gipsiarni dla studyowania wybuchu skał podminowanych, nosząc się przelotnie z myślą przedstawienia na jednym kartonie »Wojny« »fortecy, wysadzonej w powietrze«. Widok bulwarów i motłochu był mu wstrętny. Raz tylko zabawił się z przyjaciółmi u siebie w domu. Sprowadzili pianino, Żeleński występował jako taper, tańczyli i bawili się do 5 rano.

Pracował nadmiernie, często od świtu do późnego wieczora. Jadał dopiero bardzo późno. Pomieszkanie zmieniał dwukrotnie. Z nędznego hoteliku przy bulwarze St. Michel przeniósł się do lepszego pokoju przy Rue du Four 74. II, gdzie urządził sobie ładniutką pracownię, sprawiwszy »wygodną sofkę, firanki, doniczki z prześlicznemi kwiatami, i kilka odlewów antycznych wśród których najpiękniejszy jest Venus de Nîmes; z końcem czerwca przybywa jeszcze trochę artystycznych gratów; będą nawet adamaszki i gobeliny«. Znamy tę całą pracownię paryską z cudnego obrazka olejnego »Gość w pracowni«, a tym gościem — może nie zawsze pożądanym — był, zdaje się, Zygmunt Sawiczewski.

To mieszkanie było mu dogodne i z innego względu; sąsiadował z nim na tem samem piętrze żołnierz »garde nationale«, który mu pozował jako model do różnych postaci »Wojny«. Dwa tygodnie przedtem stał mu za modela jakiś Polak-emigrant za 3 franki dziennie. Później oddają Grottgerowi tę usługę od czasu do czasu, ale już z przyjaźni, niejaki Bieńkowski i malarz Krajewski.



353. MUZYKANTKA. PARYŻ, 1867. RYSUNEK KREDKĄ.

Z pierwszym czerwca zmienił pomieszkanie ponownie, bo mu gospodarz za spalone przypadkiem przez Krajewskiego firanki zrobił »taką awanturę«, że aż musiał szukać interwencyi policyi.

Staje się wówczas nasz artysta bardzo oszczędnym. »Tak się cieszę« pisze 15-go lutego, że, przyjechawszy, »mając czterdzieści franków, już sobie dużo zarobiłem i, mimo ogromnych wydatków, od biedy na czas jakiś jestem zabezpieczony«. Układa rozmaite plany finansowe, projektuje wydawnictwa, z których spodziewa się znacznych dochodów. I tak, ma zamiar wystawienia »Lituanii« albo u Goupila, albo w »Klubie Mirliton«, »Wojnę«, jak będzie skończoną, zaproponuje wprost Napoleonowi, »Pomnik Napoleona« ofiarowuje za pośrednictwem znajomych wprost »Napoleoniątku« — zaraz w pierwszych dniach robi figurki paryskie, chcąc je rozpowszechnić, nosi się dłuższy czas z ideą wydania albumu wystawowego, mającego się składać z szeregu rysunków, widoków całości i pojedyńczych architektur, aspektów sal, typów ludzi, zwiedzających wystawę, i t. d. i t. d. W skład tego albumu, który zamierzał zatytułować »Wieczory paryskie« ma także wejść karton, nie przyjęty przez biednego »Lulu«.

Artysta, stawszy się poniekąd rysownikiem - portrecistą *en vogue*, nie może prawie podołać rosnącej liczbie zamówień. Z jakiem zadowoleniem donosi, że Jan Działyński, »skazany za ostatnie powstanie, który szczególnie mną się zajął«, nabył za znaczniejszą sumę »Sybiraków« (Etap), a czuje głęboki żal do dwóch największych domów polskich w Paryżu, że, wystawiwszy tam »Lituanię«, którą do Paryża już przed jego przyjazdem »Władek« Sawiczewski był przywiózł, nic nie osiągnął, że »wszystko się skończy na kilku uśmieszkiem

perfumowanych, wyrzuconych frazesach«. Że żaden z tych domów, tak bardzo zamożnych nie nabył »Lituanii«, pozostanie nam chyba w rzeczy samej zagadką na zawsze.

Tem większą jest jego wdzięczność dla tych, co mu byli pomocni, bo, obok innych darów, posiadał także w wysokim stopniu jeden z przymiotów najrzadszych, pamięć serca. I tak pisze 5-ego czerwca: »Jak miłą niespodziankę sprawił mi swemi odwiedzinami Stanisław Zamoyski, brat Andrzeja; przed dwunastu laty znałem go doskonale w Wiedniu, kiedy on był młodym małżonkiem i obywatelem, a ja biednym studenciną. Już wówczas bardzo go pokochałem jako człowieka pełnego serca, prawości i miłości dla kraju, i wiele z jego strony dowodów łaski, nawet szczerej przyjaźni doznawałem«. W trzy dni później, po bytności u p. Ludwikowej, *primo voto* Zygmuntowej Krasińskiej, donosi: »Zawdzięczam to jej, żem sprzedał »Muzykantkę« trzy razy drożej, jak żądałem; bardzo ona dla mnie dobra, a ja jej bardzo wdzięczny«.

Miał Grottger naturalnie stosunki rozległe w całej polskiej kolonii. Co poniedziałku prawie bywał w Hotelu Lambert, u Mickiewiczów, z którymi żył dosyć blizko, portretując, jak już wspomniałem, ich córeczkę. Władysław Mickiewicz miał mu też napisać do »Wojny« komentarz po francusku. Największą pociechą było mu towarzystwo Żeleńskiego »tej bestyi tak miłej, że powiedzieć nie mogę« i Edmunda Chojeckiego. Oczarowany jego powieściami, zwłaszcza »Alkhadarem« (»najpiękniejsza powieść, jaką w życiu czytałem«), woła 28-ego stycznia: »Mój ukochany p. Edmund, niczyj, tylko mój, mój!«

Z największem zadowoleniem donosi 29-go stycznia 1867 o ostatnim wieczorze w Hotelu Lambert: »Jestem olśnionym wieczorem i wzruszony udziałem w moich dziełach, zwłaszcza ze strony Kaplińskiego i Rodakowskiego. Tam także jakiegoś zfrancuziałego Polaka Norblina czy Norwida poznałem, staruszka, który mnie bardzo ściskał i winszował. Był to widok bajecznie piękny, na salony prześliczne, wspaniale, a bardzo poważnie, bo tylko rzeźbą w drzewie ciemnem, marmurami i obrazami starych Włochów przyozdobione i ożywione grupami, miękkich w kolorach i kształtach, postaci kobiecych. Szkoda, że tego odmalować nie można«. Mniej wrażliwym był na pochwały Kraszewskiego w »Rachunkach«: »Krytyka jego o obrazach słaba dosyć, więc i pochlebna krytyka o moich mało mie ucieszyła«.

Wystawa sprowadziła całą nawałnicę Polaków. Odwiedzają go Jan Tarnowski z Dzikowa, Rafał Maszkowski z żoną, Juliusz Kossak, Daniel Penther, Ambrowski, Kraszewski, którym się zachwyca, a wreszcie z całą gromadką Lwowiaków Karol Maszkowski; i tu ciekawa wiadomość: »Przez trzy dni siedziałem Karolowi Maszkowskiemu do popiersia, które dziś już skończone, upiękni pracownię moją«. (Co się z tem popiersiem stać mogło?) Szczególnie jest mu miłym Eustachy Skrochowski, nie tylko »że go bardzo cenię i szanuję, ale dlatego, że on Ciebie zna«.

A z tymi, których tam niema, utrzymuje drogą korespondencyi najściślejsze stosunki. Świadczy o tem choćby tylko ten jeden list Stanisława Tarnowskiego ze Śniatynki, tak nad wyraz przyjacielski i serdeczny, wchodzący z takiem zrozumieniem w bardzo trudne i zawikłane kwestye osobiste artysty. W liście tym, przesłanym przez adresata do narzeczonej i w ten sposób nam zachowanym, zaleca przyjaciel artyście, by starał się koniecznie zapoznać się z Maryanem Sokołowskim. W styczniu widział artysta u »starego« Zieńkowicza własnoręczny dzienniczek Juliusza Słowackiego: »Jakże prześliczną pamiątkę, jaką drogą i nieoszacowaną miałem wczoraj w rękach! Wyobraź sobie maleńką w czerwony safian ze złotemi brzegami, zużytą bardzo, całą wierszykami i notatkami o wydatkach i przychodach literackich zapisaną, a w wielu miejscach własnoręcznemi winietami, esami i floryssikami ozdobioną książeczkę, własność niegdyś Juliusza Słowackiego. Jakie prześliczne są tam niektóre ulotne wierszyki i romanse! Zachwyciłem się tą biedną księżusią, jest ona jeszcze zupełnie nieznana. Jeżeli się o fundusze postaramy, to będzie wydana jako autograf, w tej samej wielkości i tej samej oprawie«. Patrzy on się na tę książeczkę, jak na relikwię.

A inną relikwię chowa on jeszcze w domu w szufladce pod kluczem: ziarnka z dwóch jabłek, które mu narzeczona dała we Lwowie na wyjezdnem i gruszeczki, którą od niej dostał w Grybowie.

Et haec meminisse...!

Interesuje się jak najżywiej literaturą bieżącą i dwukrotnie odzywa się w nim żyłka literacka. Raz, w tych wspaniałych uwagach o krytyce artystycznej, za których przedruk w szkicu biograficznym będziemy Alfredowi Szczepańskiemu zawsze wdzięczni, drugi raz w rozprawie o polityce i patryotyźmie, która może przecież jeszcze gdzieś da się odszukać. Wszystko, co o owej rozprawie politycznej wiem, ogranicza się do tych kilku wierszy w liście z 22-go lutego 1867: »Do 5-ej z rana pisałem o Polsce. Może kiedyś wyraźniej, rozumniej wyznanie mojej wiary cało-polskiej wypowiedzieć popotrafię. Kocham Polskę i kwita — powiem jak wielu mych rodaków, z tą różnicą, że oni na tem wszystko kończą, kiedy ja na tem dopiero zaczynam. Koć twój jest gorący Polak nie tylko w ustnej, ale i w pisemnej dyspucie«.

Wyrazem przekonania o znaczeniu indywidualizmu w życiu narodowem są powyżej cytowane słowa, pisane w lutym, a z pewnem ogólno-filozoficznem ujęciem tego problemu spotykamy się już w jednym z pierwszych listów paryskich (z 10-ego stycznia 1867).

»Biedny ten człowiek, z całym swoim rozumem i nieugiętą wolą, głupie i nędzne stworzenie, tak zależne od tych przeklętych stosunków, jak najbiedniejsza roślinka, jak najmniejszy robak od żywiołu, w którym mu żyć przeznaczono. Ten człowiek to zuch do małych rzeczy i nic więcej. Gdyby nie ta miłość własna, to doprawdy, nieraz miałbym ochotę zwątpić o wszystkiem,



354. PORTRET HR. GUROWSKIEJ. SZKIC DO WYKONANEGO KARTONU. PARYŻ, 1867.

ale ona jest tym ciągle naprzód popychającym nas bodźcem«. Szyller byłby mógł te słowa podpisać, gdyby ich nie był już przedtem napisał. Zgadzają się oni też zupełnie w takiem pojmowaniu »miłości własnej«.

A cóż powie na to społeczeństwo?

Twórczość artystyczna Artura Grottgera jest w tem pierwszem półroczu 1867 bardzo znaczna. Artysta, mogący się wykazać długim szeregiem dzieł, w czasie tak krótkim powstałych, mógłby się zaliczyć do najpłodniejszych. A przytem zważmy, że wszystkie te dzieła powstają właściwie — w czasie pracy nad »Wojną«, niejako na marginesach jej kartonów.

Rzućmy tylko okiem na znane nam dzieła; będzie ich blizko dwadzieścia Korespondencya zaś przynosi wiadomość, że drugie tyle powstało, w tem, co prawda, trzy niedokończone.

Najpierw krótki przegląd dzieł mniej ważnych, portretów i portrecików kredkowych. Tak powstał w lutym portret Adama Mickiewicza według fotografii, portrety dwu Angielek, p. Fay i jej siostrzenicy p. Multon, które poznał w Hotelu Lambert, i portret żony owego żołnierza gwardyi, który artyście służył za modela. W pierwszych dniach stycznia zamierza portretować pannę Pustowojtow i Zygmuntową Sawiczewską, z początkiem marca tworzy znany portret kredkowy Władysława Żeleńskiego, w kwietniu portret żony oficera saperów, kierującego minami wyżej wspomnianej gipsiarki, a w ostatnich dniach czerwca zaczyna się takie same »okropne portretowanie«, jak przed siedmiu miesiącami w Porębie. I tak pisze 27-go czerwca: »Więc 5 portrecików zrobiłem w czteru dniach ostatnich, jeszcze na jutro w Fontainebleau mam dwa zamówione; cieszę się na przejażdżkę i brzęczącą korzyść. Czasu te portrety nic mi wcale nie zabrały, bo gawędząc w salonie w towarzystwie i przy filiżance dobrej herbatki może godzinkę lub dwie sobie posiedziałem i jest portret. Takich mógłbym zrobić na rok trzysta sześćdziesiąt pięć. Dama, którą w Fontainebleau mam portretować, to hr. Górowska (Gurowska), mąż



W PRACOWNI.

kapitan artyleryi w wojnie angielskiej, materyalista i głupi (wiemy to już z listu Krasińskiego), żona Angielka, kobieta może 25 lat mająca, zachwycająca t. j. ta, którą chce zrobić razem z dzieckiem. Możesz sobie wyobrazić, z jaką przyjemnością będę rysował jej profil. Nie grzeszy ona zbytkiem żywości, ale jest nadzwyczaj milutka, przypatrywałem się jej doskonale. To też cała jej głowa i cała postać dobrze mi się udaje«. Z jej synkiem atoli nie poszło prędko, bo jeszcze drugiego lipca pisze: »Anglicy jeszcze nie skończyłem, bo miałem niemało kłopotu z małym jej chłopakiem« (Nr. 354). Równocześnie obmyśla »Nerona«. Chcąc się wkraść w łaski p. Véron, redaktora »Monde illustré«, portretuje w lipcu jego żonę. Obok tego powstaje ów cudny portrecik, drapowanego blondyna (Zygmunta Sawiczewskiego?) w pracowni i według fotografii wspomniany portret zmarłego w powstaniu Juliusza Tarnowskiego, jeśli się nie mylę obok »Fryny« i »Gościa«, jedyne trzy dzieła paryskie, wykonane w technice olejnej.

Od dawna już nęcił artystę problem oddania rysów wybitnych i sławnych ludzi, a z interesem psychologicznym szedł w parze finansowy, gdyż spodziewał się znaczniejszych dochodów z rozpowszechnienia reprodukcyi tych portretów. Podobnie jak w roku 1858 litografował portret ks. Adama Czartoryskiego, a w roku 1866 przymówił się o portret ks. Lubomirskiego, tak pragnął teraz koniecznie portretować ks. Marcelinę Czartoryską, tak mu życzliwą, i szukał znajomości z Micheletem, by zrobić jego podobiznę. Ale Grottger miał tylko czas na robienie arcydzieł, nie miał go na robienie pieniędzy; liczne jego pomysły przedsiębiorstw artystyczno-wydawniczych były zupełnie trafne, ale, by to przeprowadzić, nie wolno być – geniuszem. Takie plany, raz powzięte, trzeba do gruntu wyżyłować, »wybismarkować« je, jak mawiali dawniej Francuzi, wyreklamować po księgarniach, wykłaniać po redakcyach, wydeptać po salonach.

Patrząc na te paryskie portrety kobiece, nie można zataić, że one rodzą pewną obawę. Pytamy się siebie, czy one wszystkie są dziełami artysty jeszcze czy może już — wirtuoza? Czy nie da się może ze szkłem ogromnie powiększającem odszukać na nich cieniutka jak włos linia graniczna między wytwornością prawdziwą, wewnętrzną, wytwornością ducha twórczego, a tą wytwornością perfumowaną, zwącą się elegancyą, tą elegancyą paryską, która zjadła tylu i tylu, a której padli ofiarą, idąc na pierwszy ogień, Primaticcio, Rosso Florentino, a w pewnym sensie także i Andrea del Sarto?

Osobną i bardzo pokaźną grupę stanowią portrety dziecięce, Batyliończyk i córeczka Władysława Mickiewicza są nam znane (por. Nr. 310). Z korespondencyi dowiadujemy się o trzech dalszych »dwóch małych Rembielińszczuków« pisze 22-go czerwca »zrobiłem ku zadowoleniu poczciwej matki, a dziś robię pannę Maryę Branicką; przecudne czteroletnie bobo podłożyłem. Idealnie milutkie dziecko«. A nazajutrz: »cały dzień dłubałem nad główką ślicznego malutkiego bobaka, którego wczoraj zacząłem, a który już skończony, dziś

oddany być musi. Ach, jakie to są rozkoszności te masiope dziewczątka; gdyby to były moje, to szalałbym z uciechy«. Nigdy może tak się nad dziećmi nie rozczulał — przyczynę łatwo zrozumieć — jak w tych miesiącach paryskich«. »Raz na wycieczce za Paryż widziałem chłopskie dziecko, cudnej piękności i ideał zdrowia i wesołości dziecinnej. Całowałem je tak serdecznie, że omal nie udusiłem«. Tęskni za swoim siostrzeńcem, którego w »Komecie« portretował; »śni mi się nawet, jak mnie całuje, rączętami maluśkiemi obejmuje, nie wiem, jak przebywa i wytrzymuje *ziąbki* swoje« (list z 24-go lutego). Tylko ręka posłuszna oku, otwierającemu się z taką miłością dla psychy dziecięcej, mogła wyczarować takie klejnociki jak »Biedna muzykantka«, »Dziewczynka z stłuczonym dzbankiem«, »Internowany« i t. p.

A teraz jeszcze kilka słów o kilku utworach, które fantazyę i umysł artysty dłużej zajmowały. W pierwszych dniach lutego robi wspomnianą już powyżej replikę kredkową owych olejnych pendants w roku 1864. Niestety rozdzieliły się te obrazy paryskie. t. j. »Walki« i »Pożegnania« ks. Aleksander Czartoryski kupił »tych pogodzonych« (»Pojednanie«), Leonard Chodźko z końcem marca »Walkę« czyli, jak ją Grottger, świetny szermierz, nazywa »assaut«.

Zajmowała go dłuższy czas kompozycya na temat »Noc nad Amurem« według szkiców, przywiezionych przez Bronisława Zalewskiego z Syberyi, a równocześnie pracował długo nad nowym »Etapem sybirskim«. Ale zarzucając ostatecznie oba te pomysły, łączy ich motywy w nowej kompozycyi, która, o ile wiem, pozostała szkicem. I tak pisze 9-go marca: »Pracowałem dzisiaj nad Sybirakami, których zamieniłem w jeńców wojennych »z czasów powstania z 1863-ego roku. Tak jest bardzo dobrze, bo dotychczas nie mogłem wynaleźć takich postaci, któreby już w tamtym obrazie, »Etapie«, nie były. Zmieniając wygnańców na jeńców otworzyłem sobie pole do czynu, a z tem wolne miejsce, by wprowadzić, kobietę, chłopa, kapłana, żyda i szlachcica, postacie zupełnie świeże, w tamtym obrazie nie występujące«.

Najdłużej, bo przez kwiecień i maj, zajmuje go pomysł »Muzykantki grającej«. Kompozycyi tej nie należy mieszać z ową znaną, malutką kredką, darowaną przez artystę Władysławowi Żeleńskiemu (Nr. 353) »Przyszła mi ochota zrobienia kobiety z skrzypcami w rękach, do której jedynem tytułem byłoby kilka taktów. Głowę już skończyłem, jest bardzo piękna, bo taka, o jakiej zawsze marzyłem dla postaci »Muza«, ale nigdy nie stworzyłem. Teraz ożyła na moim kartonie; będzie zrobiona węglem półfigura naturalnej wielkości, jak przystoi dla takiej myśli« (List z 14-go kwietnia). A w dwa dni później: »Jedyna trudność są ręce, które koniecznie z natury robić trzeba, a na które nie mam i nie będę miał modela. Muszą to być nie tylko piękne ręce, ale i charakterystyczne«. A po dwu tygodniach: »Ani sposób rąk a raczej rączysków nie mogę znaleźć, dlatego nie kończę *La fille au violon*«.



355. »NASTUSIA« Z »ALKADARA« CHOJECKIEGO. PARYŻ, 1867. RYSUNEK KREDKĄ.

Wreszcie, 10-go maja znalazł do niej model. Tak długo i tak żałośnie błagała muza na kartonie:

»Rąk i palców daj mi, Kocie,
»Bo ja bez nich grać nie mogę« —

aż wreszcie los nad nią się zlitował, zsyłając odpowiedniego modela. 27-ego maja donosi artysta zupełnie stanowczo: »Muzykantka gotowa, Nastusia z »Alkhadara« także« (Nr. 355).

Z »Muzykantki« był bardzo kontent. »Cała ubrana w przezroczystej bieli, z takąż zarzutką w kształcie płaszcza, którego poły na ramiona odrzucone, cała lotna i powiewna, jak tony, które z pod jej smyczka wymykają się«.

Ważne to dzieło nabył za pośrednictwem hr. Ludwikowej Krasińskiej hr. Branicki i przechowuje je w swym zamku francuskim Montrésor.

A, co wprost nie do pojęcia, nazajutrz, po zupełnem i ostatecznem wykończeniu »Wojny« bierze się do obu scen z życia ludu. Wówczas to po-

wstają »Chłopki ruskie przy kopaniu kartofli« i »drugi mały obrazek, ale może mój najlepszy rysunek, który przedstawia ruskich pastuszków, płachtami poprzykrywanych, jak to robią w deszcz i słotę (Nr. 357 i tablica) stojących przy drodze i gapiących się zapewne na przejezdnego. Nic więcej nie widać, prócz deszczem zamglonej równiny i bydła, smutnie drzemiącego, tylko mały czarny kundel, czupurnie ogonek w górę zagiąwszy, naszczekuje zuchwale, zresztą cicho bardzo na obrazku, błoto i deszcz. Pod względem podchwycenia prawdziwego nastroju natury jest ten obrazek najlepiej zrobionym z moich wszystkich«.

Ostatnią pracą, najpóźniejszem dziełem ręki Grottgera, wykończonem i dającem się dokładnie datować, jest wielki rysunek kredkowy »Przed posągiem Napoleona«. Twórcą tego posągu był Włoch-Szwajcar, Vicenzo Vela (1822 — 1891), rzeźbiarz nadworny Karola Alberta i Wiktora Emanuela. Spotykamy się też z jego dziełami w Turynie co krok, na placu Carignan, przed ratuszem, w ogrodzie królewskim, na cmentarzu. Ale »Konający Napoleon«, którego Grottger podziwiał w towarzystwie Maryana Sokołowskiego, to nie jedyna jego rzeźba w Paryżu. W roku 1863 ofiarowały kobiety sabaudzkie cesarzowej Eugenii jego grupę alegoryczną »La France et l'Italie«, która — nie wątpię — podała Grottgerowi pomysł do rysunku »Francya i Polska«.

»Jednem z najbardziej podziwianych dzieł na wystawie, to Veli ostatnie chwile z życia Napoleona I. Przed tą rzeźbą wszyscy stają, każden się zamyśla i z podziwieniem na nią patrzy. Taką chwilę obrałem, że cała światowa publika przed nią stoi, nietylko francuzi sami, zacząwszy od dzieci do starców, od ouvriera do zamożnego, od żołnierza do księdza. Nie mój to był koncept, ofiarować ten rysunek cesarzowiczowi, ale wszystkich prawie znajomych albo znawców, którzy go oglądali na wystawie u Goupila«. (List z 22-ego sierpnia).

Karton ten, jeden z najstaranniej wykonanych, przygotowany kilkoma szkicami (por. A P 196/7), rezultat różnych kombinacyi najszczęśliwiej rozwiązanych, jest, jak wspomniałem, w rzędzie dzieł wykończonych najpóźniejszem. Żegna się nim Grottger niejako z publicznością, z oczyma patrzącemi i rozumiejącemi; — z duszą żywą, z sercem czującem narodu i świata, pożegnał on się już dawno, przed czterema miesiącami jeszcze ostatnim obrazem »Wojny«. Więcej ponadto powiedzieć światu i narodowi nie było mu losem przeznaczone.

Z tą samą bystrością, z takiem samem intuicyjnem wniknięciem w myśl i nastrój artysty, jakich żąda Grottger w wspomnianej rozprawie estetycznej od krytyka, wnika on sam w istotę współczesnej sztuki francuskiej. I to zaraz na początku, w pierwszych dwóch tygodniach. Ledwie się trochę rozglądnął po mniejszych wystawach, w dorocznym Salonie, w którym widzi same »szmatałajstwa i tałatajstwa«, ledwie raz zwiedził dokładniej galeryę pałacu



356. PRZED POSĄGIEM NAPOLEONA. PARYŻ. 1867. RYSUNEK KREDKĄ.

Luksemburskiego, już dochodzi do uogólniającej krytycznej syntezy. Czując, że to wszystko, co dokoła niego powstaje, ma jakiś charakter przejściowy, niestały, pisze 16-ego stycznia: »Sztuka dzisiejsza a zwłaszcza malarstwo we Francyi jest właśnie we fazie przesilenia, jest przedświtem do jakiejś nowej epoki w historyi, albo epoki upadku, albo wzniesienia się jeszcze większego; jest to pasowanie się między klasycyzmem a naturalizmem po jednej, między poezyą a prozą z drugiej strony. Każda z tych idei postawiła po równej sile równie dzielnych zapaśników. Jedno jest im tylko wspólne: mistrzowskie, najwyższe poczucie kolorytu, ale władanie pendzlem to nie jest jeszcze wszystko«. Tej sztuce niezdecydowanej, chwiejnej, słabej w idealiźmie, a mającej dopiero za lat trzy objawić swoją decyzyę w kierunku realizmu, przeciwstawia on swoje dążności, pełne energii, świadome celu.

»Bakę świecić panom paryżanom, albo robić rysunki à la Gavarni? Jeszcze Twój Kacyk ma parę sousów na jutro w kieszeni i nadal je mieć będzie, więc o takich wawrzynach nie myśli«.

»Gdy mi Gerome radził, żebym rysował sceny paryskie i w ten sposób zyskał sobie popularność, pomyślałem sobie, czy nie dopatrywanoby się w mojej

pracy zawsze tylko tego dowcipnego rysownika z ulicy? Czy wówczas nie byłbym w tem samem położeniu, co komik, który, wyrzekłszy się powołania swego, występuje jako bohater w tragedyi i dramacie?«

Te ustępy, to tylko dowód, jak bardzo strona duchowa i myślowa z artystycznie twórczą u Grottgera się zgadza, a teorya łączy się z praktyką. Dla scharakteryzowania etycznej pełni jego sztuki są one zbyteczne, bo ta przemawia do nas z dzieł samych głosem stokroć donośniejszym od wszelkich wynurzeń abstrakcyjnych.

Raz tylko był w pałacu Luksemburskim; w Luwrze natomiast jest gościem częstym, w pierwszych tygodniach prawie codziennym. Same wykrzykniki w pierwszej chwili, jak przed dwunastu laty po pierwszej bytności w Belwederze: »Jakie ja tu Tycyany i Rubensy widziałem i podziwiałem, tego powiedzieć nie mogę. Jutro pójdę znowu do Luwru, gdzie, zdaje mi się, z niektórymi Tycyanami i Veronezami miłosny zawiążę stosunek«. Tak szczęśliwym się czuje, oglądając swych »ukochanych Tycyanów, Rembrandtów, Van Dycków«. »Kilka nowych kochanków mnie przybyło, Madonna Fiesoli i jedna kobieta w obrazie Palmy«; — z podobnymi zwrotami spotykamy się w pierwszych listach ustawicznie.

W sądzie o Raffaelu zbliża się artysta zupełnie do mistyków z pośród zastępców niemieckiej romantyki; niektóre słowa formalnie jakby skopiowane z listów Rungego, pisanych także do narzeczonej. »Co do Raffaela, tak niema tu Madonny Sykstyńskiej i dlatego tu się go nie widzi. Ja go wielbię w Stancach rzymskich i Madonnie drezdeńskiej. Na inne rzeczy patrzę, ale go nie poznaję, w niektórych Madonnach jest mniej serdeczny, jak Bellini, Tycyan, Palma, bo jest za wiele mistrzowstwa, a mniej prawdziwego uwielbienia dla Matki Boskiej«.

Od tych wszystkich dzieł, tak rozumnie podziwianych, spada blask na jego kreacye własne: dzięki tym dziełom a raczej dzięki intellektowi, wydobywającemu z nich wartości ich duchowe, nastrajają się jego dzieła ostatnie na wyższy ton, wzmagają się wytworność i nastrój dostojny i monumentalny ostatnich obrazów »Wojny«.

Nazwijmy Grottgera romantykiem, jeśli chcemy. Ale sądzę, że pojęcie twórcy romantycznego zbyt mało jeszcze jest ustalonem i skończyłoby się może tylko na sporze o to pojęcie. We formie, w kompozycyi, Artur Grottger w każdym razie romantykiem nie był.

Nie był on też, zdaniem mojem, romantykiem ani w sensie filozoficznym, ni życiowym, chyba, gdybyśmy twórczość, rodzącą się z fantazyi, dążność do objawienia tą drogą najskrytszych tajni duszy, uważali za cechę wyłączną romantyków. Ale cobyśmy poczęli z Szyllerem i Goethem? W takim razie wielcy twórcy byliby romantykami — wszyscy. Dopiero wyłączne panowanie uczucia i fantazyi nad całym makrokozmem świata duchowego stanowi typ romantyka. Dopiero postawienie domysłu, instynktu, intuicyi ponad myśl i myśle-

nie, jest cechą najwłaściwszą romantyka. Romantyk patrzy w przyszłość, on tej przyszłości się oddaje, on przeczy temu, co jest, i temu, co tę teraźniejszość bezpośrednio wytworzyło. On pożąda światów nowych, innego składu rzeczy, a jego dzieło nie jest obrazem tego, co jest, ale wizyą tego, co będzie. Klasyk obejmuje świat istniejący, obejmuje go myślą, a ta myśl, to dla niego warunek wstępny, premisa, wszystkim świadoma; wszystko, co tworzy, tworzy w ramach idei, podobnie jak rysownik w ramach kartonu, jak architekt w granicach danej przestrzeni, warunkującej przecież poniekąd wspólnie z prawidłami statyki i wysokość budowy, podobnie, jak rzeźbiarz w ramach danej bryły. Tak tworzy i komponuje też Grottger, dla niego są granice, choćby się one mu też nawet w ostatnim roku życia rozwielmożniły do pojęć ogólno-światowych. Odwołuję się na to, co powiedziałem o nim w charakterystyce »Szkoły szlachcica polskiego«. Ale te idee wychodzą z warunków istniejących, one mogą, czy mają się spełnić w tych warunkach istniejących. Gdyby romantyk był stworzył »Fausta« w głowie Goethego, byłby jego Mefistofeles odebrał przedewszystkiem wiarę w nieprzewidzialny, a tak gwałtownie przez romantyków pożądany, przyszły rozwój świata, ale ten Mefistofeles Goethego radby zniszczyć tylko »wszystko, co istnieje«. A utrzymać to wszystko, co istnieje, złączyć w wyższej jedności myślą własną, myślą swoją, oto czego chce Faust-Goethe, także — tylko. Ująć to wszystko w karby myśli, stać się Kopernikiem twórczej duszy ludzkiej i znaleźć prawidła, w któreby dał się ująć obraz człowieka, działającego w historyi, oto czego pragnie i czego dopina Fryderyk Szyller, po raz trzeci: także »tylko«.



357. RUSINKI. PARYŻ, 1867. RYSUNEK KREDKĄ.

Ale romantykom nowy świat się otwiera, nowy związek rzeczy się obja-

wia; za chwilę zapadnie ten stary gmach w otchłań przeszłości, a z tej otchłani wybuchnie pożar, świato-pożar, nowy »Muspilli« i z tego gorejącego świata odezwie się głos ewangelisty, ewangelisty nowego. On go już słyszy, on widzi, że nad tym płomieniem w lazurowych przestworzach

»Nowym wiekom, nowy Chrystus płonie«.

Żadnej z tych myśli, stanowiących istotę romantyków Grottger, nie przejął. A nie był on też romantykiem w życiu. Idei swojej chciał służyć, poświęcić się dla tej idei, on — kładę na oba słowa równy nacisk: — chciał żyć. Chciał żyć normalnie; nie było w nim tego żywiołu demonicznego, który w ten czy ów sposób zmiótł Kleista, Hölderlina, Shelleya, Schumanna, Rethla. W planie Grottgera było żyć, on miał warunki duchowe na długie życie, a to, co się teraz stało, tak szybko, tak nagle, tak tragicznie, stało się, według słów poety »wbrew przeznaczeniu i losowi«.

A teraz jeszcze zestawmy jaknajkrócej wiadomości o tem, jak owo straszne »to« się stało.

Już bawiąc w Śniatynce miał Grottger wybuch krwi. Dlatego też odradzał Stanisław Tarnowski, ten najtroskliwszy przyjaciel, tak usilnie, natarczywie prawie tę ekspedycyę paryską. Zrozumiemy też obawy, które miano w rodzinie narzeczonej, obawy, niestety, aż zbyt uzasadnione.

Odciągnijmy choćby i jaknajwięcej z »Wizyty u Armatysa« i z autokarykatur w listach paryskich i zapiszmy, ile chcemy, na rachunek przesady karykaturzysty, zawsze zostanie się typ suchotnika zupełnie nie wątpliwy. Strach bierze czytać, co czasem przypadkiem »wypsnie« mu się z pióra — jak pisze n. p., że się budzi »potem oblany«, lub że jest jak »zgotowany«. A — »mnie chorować nie wolno!« pisze, ledwie przybył do Paryża.

Mnożą się oznaki rozdrażnienia. Drażnią go ludzie na ulicach, drażnią go niektórzy znajomi, czuje się wyczerpanym, smutnym ach! jak smutnym! A już, najsmutniejszy on w rocznicę zaręczyn, 13-go stycznia r. 1867! »Mój Boże! »To minęło... *Kacyk bidzi* — bardzo mu ciężko na sercu, tak niem szarpie, »jak gdyby w kawały poszarpać chciało. Ciebie tu niema«; a zmienionem nagle pismem kończy: »Już dalej pisać nie mogę«.

A wszystkie te wiadomości o ludziach, dziełach swoich i cudzych, o rozwoju »Wojny«, przeplata stały refren: »spać nie mogę« lub »oczy mnie bolą od tej ciągłej pracy nad białym kartonem«. »Ja już stary, może i za stary«.

Czasem przejdzie się w słońcu wiosny i coś niewymownie smutnego jest w tych nagłych zachwytach nad ciepłem, życiem i »panem słońcem«. To iskra, co, gasnąc, ostatni raz się rozżarza.

Między szóstym a dwudziestym pierwszym sierpnia r. 1867-go nagle pierwsza przerwa w korespondencyi. Wiemy, co to znaczyło: to początek końca.



PASTUSZKI.



358. M. KRAJEWSKI: GROTTGER W OSTATNICH MIESIĄCACH ŻYCIA.
RYSUNEK OŁÓWKIEM.

Potem jeszcze raz dźwignięcie się — jedna męka więcej — krzepiąca wiadomość o nabyciu »Wojny« przez cesarza Franciszka Józefa i bytność Jana Matejki.

Może przyszły Leopolski przedstawi tę chwilę, bliższą nam od zgonu Acerna. Radbym, żeby ją geniusz odtworzył, żeby nam pokazał ten niesamowity wzrok Matejki, spoczywający na obliczu przyjaciela, omdlałem, zroszonem potem, »białem, jak alabaster«. »Kocie twoje« pisze z początkiem września, »od kilku dni było bardzo chore, mniej fizycznie, jak na duszy«.

A w dwa dni później (5-go września), jeszcze z Paryża: »Wtorek rano byłem bardzo chory, ale dzięki Bogu, niebezpieczeństwa niema. Twoje kocie jest słabsze od komara. Nie martw się — za parę dni dostaniesz więcej coś pocieszającego ode mnie, bo spodziewam się, że zdrowy i silniejszy będę«.

Malarz Marceli Krajewski był tym Polakiem, który Grottgerowi ścielił łoże, na którem miał usnąć na wieki.

Wywiózł on drogiego przyjaciela do tych cmentarzy kwiecistych, do Pau najpierw, potem do Amélies-les-Bains.

Tam — trzynastego grudnia 1867-go r. w drugą rocznicę zaręczyn, zmarł Artur Grottger.

Oto ostatni list, datowany w Pau 22-go listopada:

»Może się poznasz temi dniami z moją siostrą Musią, to się pokochajcie!

»Płaczesz! Płaczesz, moje biedactwo? Nie płacz, bo w samej rzeczy nie ma czego. — Kończę, bo ręka w żaden sposób — iść — dalej — nie — chce — Twój Artur«.

Jak tu nie płakać?

* *
*

Żegnamy to, co w Grottgerze było doczesnem i śmiertelnem, i przechodzimy do »Wojny«, poczętej w trwodze o ludzkość, a skończonej w myśli o Bogu.

»Wojna« Artura Grottgera!

Nie zapomnę nigdy czterech miesięcy, spędzonych w r. 1894-ym podczas »Wystawy sztuki polskiej 1764 — 1886« w stałem i ciągłem obcowaniu z tym wielkim cyklem.

Przestrzegając i w technicznem ułożeniu tej wystawy rozwoju i następstwa chronologicznego, umieściłem w pokoju poprzednim dzieła Kossaka. Ile biło z nich zdrowia, zadowolenia, spokoju, jak świeciły zdala tym sytym a wesołym akordem purpury hetmańskiej i zieleni, pól ojczystych! Jaka czerstwa i śmiała rytmika zdrowego realizmu z nich się odzywała!

Odwracając się na progu, widziało się »Wojnę« Grottgera. Imponowała ona swą poważną, żałobną, prawie jednobarwną szatą i wzruszającą do głębi melodyą linii, zrodzonych poniekąd bez współdziałania materyi, jako czysta, niemal abstrakcyjna emanacya samego ducha twórczego.

Czuło się od razu: nad tem dziełem pracowały moce inne, potęgi ze świata wyższego. Kształty, występujące z żółtawego tła tych kartonów, pochodzą z innej sfery, niejako z innej planety duchowej. Jak raca wśród całej rzeszy małych ogni sztucznych, tak wystrzela to dzieło ponad całą masę współczesnych produkcyi artystycznych myślą śmiałą i lotną, pnącą się ku niebiosom.

Szybkość i nagłość rozwoju narodowej myśli twórczej zdumiewa, śmiałość tej linii myślowej zachwyca, szczytność jej porywa. Stając wówczas tak często na tym progu, między sztuką Kossaka a Grottgera, pierwszą zrodzoną z realistycznej rytmiki, a drugą z idealistycznej melodyki, pytałem się siebie tylekrotnie, czy którykolwiek inny naród słowiański — a przecież one wszystkie dopiero w XIX w. zdobyły sobie sztukę narodową — może wykazać rozwój tak szybki, tak gwałtowny, a szczytny? Niewątpliwie: Polska góruje nad produkcyą artystyczną pobratymczych plemion, a góruje przedewszystkiem ideą i idealizmem. Jeżeli się pytamy, jakie dzieło nadało jej najpierw tytuł prawny do tej wyższości duchowej, to musimy odpowiedzieć: »Dziełu temu jest na imię »Wojna«. A ta »Wojna« Artura Grottgera, to przecież dzieło bez delii, bez kontusza i czamary, pozbawione wszelkiej lokalnej cechy w jakiemkolwiek znaczeniu, rzeczywistem czy przenośnem.

Wielkie hasła, dziś zatracone lub, chciejmy wierzyć, że tylko przygłuszone brzmią dokoła tego cyklu. Słowo: »ludzkość« przoduje, jak okrzyk herolda, jego jedenastu obrazom, strzela z niego energia ekspanzywnej myśli, kreśląc na kartonach węglem i kredką szyllerowskie *credo*, że jest »rzeczą małą, nędzną pisać historyę jednego tylko narodu«.

Odczuł i oddał Grottger ból swego narodu. Ale czy ten naród jeden tylko cierpi? Odczuł i oddał grozę i zbrodnię wojny-powstania! Ale czy powstanie to, którego był duchowym uczestnikiem i którego dzieje przeżył z kredką w ręku, począwszy od »Pierwszej ofiary« rozruchów warszawskich aż do ostatniej, ginącej w pożarze litewskiego »Boru«, jest wojną jedyną? Przedstawił on oblicze rodaka, pałające natchnioną i namiętną walką, zdjęte grozą śmierci i ludzką rozpaczą. Ale czy tylko polskie oblicze rozognia się w walce namiętnej i mieni się w obliczu śmierci?

Czyżby to jego serce gorące biło tylko dla rodaka, a nie dla bliźniego? Czyżby ten rozum serca umiał sądzić tylko krzywdę Polski, a nie miałby być przystępnym dla krzywdy ludzkiej wogóle? Czyżby naród i ludzkość nie były mu pojęciami etycznie współmiernemi? W duszy Grottgera granice te teraz się zacierają. Mechanizm dziejów i cierpień narodu olbrzymieje teraz w jego myśli i staje się mechanizmem dziejów ludzkości. Myśl jego, lotem białego orła okrążyła Warszawę, przeleciała nad żyzną, krwią zbroczoną ziemią mazowiecką, nad słupem płomieni litewskiego boru i znowu powróciła do swego skalistego gniazda. A gdyby szerszy jeszcze krąg zatoczyć — tam, gdzie się mrowią miliony dusz ludzkich?...

Idea zasadnicza, z której powstały cztery poprzednie cykle, rozszerza się teraz na ludzkość. Zrównanie nie zmieni się, gdy artysta podstawi w niem w miejsce Polski wyższy czynnik: ludzkość całą!

»Wojna« Grottgera ze swą ideą tak ogólno światową, uniwersalną, rzekłbym: kosmopolityczną, gdyby w pojęciu ogółu to wielkie słowo nie było — niestety i błędne zupełnie — zarazem negacyą pierwiastku narodowego, jest

zatem w zawiązku swoim dziełem ducha narodowego, jest dziełem narodowem w sensie innym i wyższym, niż tyle i tyle innych dzieł, zamykających się trwożliwie w granicach wązko pojętej swojskości. Wielka linia duchowego rozwoju narodu prowadzi przez sam środek tego cyklu, tak samo jak przez »Bitwę grundwaldzką« Matejki. Badania nad tym cyklem, nad jego treścią myślową i historyą jego powstania tracą też prawie już wszelką cechę zawodową i stają się częścią składową badań nad historyą i kulturą narodowego ducha.

Jeśli kiedy jakiś umysł, ogarniający całokształt rozwojowy naszego narodu, zakreśli śmiałą ręką jego dzieje, choćby tylko porozbiorowe, wtedy poznamy i uznamy, że ten cykl jest jednym z najwyższych punktów, do których myśl polska się wzniosła. Są dzieła myśli, które poniekąd tracą odrębny charakter owoców twórczości duchowej i stają się prawie czynami. Takim czynem jest »Wojna«.

Pierwszem pytaniem jest: Jak to dzieło powstało? Jaki jego zawiązek?

Wzajemne oddziaływanie myśli i zmysłów w twórczości artystycznej stwarza kombinacye wprost niezliczone. Dzieło sztuki rodzi się niekiedy z wrażeń najbardziej ulotnych i czysto zmysłowych. Żółty liść, położony cicho podmuchem jesiennego wiatru na ciemno zielony mech w ogrodzie monachijskim, poddaje Boecklinowi barwny schemat, czyli, jak on mawiał »ideę« całego obrazu; najprostsza, niejako »źródłosłowowa« nuta ludowa staje się nieraz zawiązkiem całej symfonii.

»Wojna« ze swym pierwiastkiem pozazmysłowym, zrodzona z myśli i idei, mogłaby służyć estetyce jako przykład skrajnego i ostatecznego przeciwieństwa. Praca nad nią jest istotnie dotwarzaniem obrazów do myśli, procesem powolnego przedzierżgania się momentu abstrakcyjnego na konkretny. Artysta z góry wie jasno, co chce przedstawić, ale kwestya, jak przedstawić, jest mu jeszcze zagadką zupełną, rozwiązującą się dopiero powoli i mozolnie w miarę postępującej pracy. Ta świadomość celu, a nieświadomość środków, do niego wiodących, trzyma go poniekąd w ciągłem naprężeniu. Stosunek ten charakteryzuje najlepiej własny jego list, pisany z Krakowa 5-go września 1866. Czyta się ten ustęp niemal jak podsłuchany monolog:

»Co to będzie z tego wszystkiego, co mi się w głowie marzy, sam nie wiem. Czy coś wkońcu, jak po burzy, wypłynie na spokojne lustro bezdennego morza fantastycznych domysłów i przypuszczeń moich? Czy wreszcie doczekam się tej radosnej chwili, w której, idąc długo i długo za złotą nitką marzenia, doszedłszy do kłębka, zawołam uszczęśliwiony: Mam, już go mam — już on moim!? Ach, gdybym przewidział, jaki los czeka w przyszłości wszystkie obrazy, którem ja w duszy jedne już stworzył, a drugie już przeczuł!«

Przyjdą długie przerwy, przyjdą zastoje i zmiany, jedne motywy będą zanikać, a inne, z początku ledwie mgławo przeczute, wybijać się na pierwszy plan, zmieni się technika, przeobrazi się forma, ale myśl przewodnia nie zbo-

czy ani o włos od linii wytkniętej; koryto rzeki jest z góry wytyczone, wyżłobione i obmurowane, fale twórczości formalnej nic tu już nie zmienią, zadaniem tych dopływów jest jedynie wypełnić koryto to po brzegi.

»Wojna« z swym pierwiastkiem idei apryorystycznej jest rzadkiem zjawiskiem na całym ogromnym obszarze twórczości artystycznej, a dziełem jedynem w twórczości Grottgera. Wiem, że estetyka współczesna na takie dzieła, nad któremi panuje pewien schemat idei, patrzy okiem niechętnem. Ale rzecz dziwna, że w naszych czasach »przewartościowania wszelkich wartości« estetyka jedyna prawie staje na stanowisku wązkiej doktryny, głosząc sztukę, powstającą z podniet zmysłowych, jako »jedynie prawdziwą«. Maluczko, a będziemy na te krótkowidzące skrajności ruszać ramionami.

Wspomniałem już o tem, że »Wojna« nie ma cech dzieła polskiego w sensie zdawkowym i codziennym. A jednak znam mało dzieł, któreby w pojęciu wyższem, w założeniu swojem i składzie były tak bardzo, tak rdzennie polskie, jak ten cykl. Idea nie jest tu bowiem jedyną podnietą twórczą — dołącza się do niej miłość. Te dwa głosy łączą się, rosną w siły, potęgują, splatają i przenikają się wzajemnie. Ta czuła młodzieńcza rzewność uczucia i ta męska szczytność myśli — cóż to za przedziwna harmonia, przenikająca do głębi!

Miłość ludzkości rodzi to dzieło, miłość kobiety jest ciągłym jego bodźcem. Tak powstaje ta »druga symfonia polska«. Pierwszą posiadamy w »Przedświcie«.

Naród! Od sześciu lat, począwszy od intuicyjnego przeczucia przyszłych katastrof, objawiającego się w szkicach barszczowickich i w »Modlitwie konfederatów«, słowo to budziło artystę naszego co rana, wabiło go tajemniczym a cierpkim swym czarem, stawało mu się bodźcem, popędem, nakazem. W czterech cyklach, którym na imię »Warszawa«, »Polonia«, »Bór« i »Lituania«, oddał się narodowi zupełnie i bez zastrzeżeń. Jest w nich atoli stały choć powolny rozwój w przedstawieniu czynników, wyobrażających ten naród.

W »Warszawie« mamy jeszcze społeczeństwo, zwarte, objęte obwodem jednego miasta; na tle miejskich murów, pod sklepieniem miejskiej katedry, rozgrywa się ten prolog wielkiej tragedyi.

W »Polonii« akcya się potęguje, tempo jej się przyspiesza, serca zaczynają bić gorączkowo. Następują po sobie na przemian obrazy rozpaczy i bólu, sceny energicznego czynu i rozwiniętej siły — a stosownie do tego dzieli się cykl na obrazy o przeważającym pierwiastku kobiecym, to znowu męskim.

»Bór«, usuwając zupełnie żywioł kobiecy, a razem z nim i wszelkie znamię rodzinnego pożycia, staje się apoteozą męskiego heroizmu. Nie pyta się tu artysta, kto temu borowemu strawę zgotował, gdy ostatni raz opuścił chatę, nie pyta się, kto nad jego trupem zawodzić będzie i grób mu wykopie. Trafiony kulą, runie powstaniec litewski na suche gałęzie leśne, jak pada

z trzaskiem świerk odwieczny, zwalony wichurą, a potem znowu głusza i cisza.

W »Lituanii« wraca artysta pod wpływem nowych planów życiowych ze swym bohaterem ponownie w koło życia domowego, daje mu towarzyszkę, bohatera łączy z bohaterką. Z cichej chaty wychodzi borowy nocną porą i nocną porą znowu do niej wraca po raz ostatni — widmem i marą.

Głośnemi modłami tysięcy, stąpających za ciałem biskupa-patryoty, otwiera się koło tych cyklów, zamyka się ono cichą modlitwą, szeptaną przez jedne tylko usta — usta »aresztantki«, u stóp Matki Częstochowskiej.

Krąg się zawarł. Przeszedł w nim artysta od zbiorowego nastroju przez tragiczną namiętność i heroizm do rzewności i osobistego tragizmu, od społeczeństwa przez naród i lud do indywidualizmu. Widzimy zatem: moment twórczy góruje w tych cyklach nad materyą i kształtuje ją siłą własnego ducha. Artysta przeobraża swój przedmiot, bo przeobraziła się jego własna dusza. Ona jest teraz czynnikiem rozstrzygającym.

Tworzył on przecież zdala od zagród wiejskich i owych dworów, w których zbierały się oddziały, zdala od borów, w których rozlegał się huk strzałów i jęk konających. Pożegnalny uścisk braterskiej dłoni poety Romanowskiego, ruszającego do powstania, by za kilka dni poledz śmiercią bohaterską, to może jedyne wrażenie bezpośrednie, jakie artysta nasz z całej tej epopei narodowej odniósł. Żadna z tych scen wzruszających, których świadkami były choćby tylko galicyjskie dwory, nie odegrała się przed jego oczyma. Nie widział, jak ci nieznajomi o przybranych nazwiskach wpadali nocną porą do dworów, jak tam rekwirowali konie i żywność, jak ich ukrywano po szopach i strychach — nie widział depesz, podawanych z rąk do rąk, zbroi i amunicyi, tajnie przywożonych i odwożonych, ani oddziałów, ruszających nocną porą ku granicy. Stosunek artysty do jego przedmiotu był zatem czysto fantazyjny; wyobraźnia, nie karmiona i nie sycona zjawiskiem realnem, pracowała nadmiernie, niezależnie, poniekąd samowolnie i objawiała się coraz skrajniej w kształtach własnych. Fantazya jego, oszukana, bo pozbawiona setnych wrażeń i pobudek bezpośrednich, wsłuchała się tem intenzywniej we własne głosy wewnętrzne. Nie mamy zatem w tych cyklach owego wczucia się w najskrytsze tajnie życia i ruchu, tej bezpośredniej woni lokalnej, tego zapachu prochu, zmięszanego z mgłą poranną i wonią żywiczną świerkowego lasu, tej rzewnej, niewypowiedzialnej, intuitywnej łączności scen wojennych z krajobrazem, tego przylgnięcia i zbratania się z całością rodzimą. Nie, nie! Nie mamy tu tej wieszczej wizyi Polskości, chwytającej nas z jakąś niesamowitą siłą w poezyi Słowackiego, w polonezie Chopina, w »Tumanie« Malczewskiego.

Nad kartonami »Wojny« panuje intelekt twórczy, dojrzewający własnemi formami; dziełem jego nie jest zatem przetwarzanie widomych obrazów życia na stały artyzm, a pracą jego nie jest wytapianie szlachetnego metalu z bryły kruszcu, ale przezmysłowienie tworów wyobraźni na twory sztuki. Podnieta

siły twórczej leży wyłącznie w mózgu artysty. Tworzy, bo myśli. A ta myśl żyje, trwa i rośnie.

Naturalnem następstwem tego procesu, którego kół nie mąciły wrażenia bezpośrednie, jest wzmaganie się cech indywidualizmu. W »Warszawie« i w »Polonii« po części jeszcze mamy typy ogólne i, w »Warszawie« przynajmniej, podkreślone różnice stanowe; mamy chłopa, mieszczanina, szlachcica, żyda. W »Borze« dopiero stwarza artysta pierwszą wielką indywidualność, tego chłopa-ducha, stojącego na wedecie, a w »Lituanii« daje już tylko historyę dwojga ludzi, utkaną na wielkiej tragedyi narodowej, dwojga ludzi w szatach wiejskich, ale postawionych przez artystę od razu, z »punktu«, na ponad-stanowej wyżynie. W miarę, jak liczba i różnorodność przedstawianych postaci maleje i jak zanika cecha stanu, rośnie i wzmaga się dramatyczne napięcie, linia spiralna psychicznego naprężenia zwija się coraz węziej, aż trafi wreszcie do samego wnętrza, ściśnie duszę artysty i zmusi ją niejako do objawienia się drogą artyzmu już wyłącznie osobistego.

Krążył Grottger przez lata całe nieśmiało dokoła własnej duszy, tworząc rapsody szlacheckie, epiczne i dramatyczne powieści na tle historyi i tragedyi narodu, a właściwie ustawicznie szukał tylko — siebie. Raz tylko — przed ośmiu laty — potrącił, jakby przypadkowo o tę strunę czysto osobistą w nieodszukanym jeszcze rysunku »Artysta i muza«. (Por. str. 191—4).

Dojrzał od tego czasu bardzo. Ciężkie życie, katastrofa wiedeńska, trudne położenie rodziny, a przedewszystkiem ta stała i cicha tragedya wewnętrzna, tragedya idei, dopominającej się o formę i ucieleśnienie wśród ciągłych zapasów z »życiem«, przyspieszyły jego rozwój, jego duchową i umysłową dojrzałość.

»Głębokie zmarszczki« — zauważa 13 lipca 1866 — »zaczynają wytłaczać się na mojej twarzy, jeden na czole między brwiami, drugi koło ust, gdzie najczęściej igra uśmiech szyderskiego politowania«.

Motywy myślowe wybijają się teraz na pierwszy plan. Roi się więcej obrazów w jego mózgu, niż na karteczkach szkicowników. Przeciągają tam nowe zupełnie rodzaje pomysłów. To, co teraz w jego wnętrzu kotłuje i od jego ręki dopomina się nowych kształtów, różni się zasadniczo od tematów, które go dotychczas zajmowały. Wprawdzie stronił Grottger już w cyklach poprzednich od motywów zbyt skrajnych i łagodził ostrą cierpkość tematów ogólnikową dążnością do piękna i szczytności typów, nastrajającą całość na pewien wyższy etyczny ton. I tylko w pomysłach, które pozostały szkicami, jak »*Danses Polonaises*« lub »Bór«, twarz oblewa się rumieńcem oburzenia i zaciska się mściwa pięść. Zastrzegając się przed przypuszczeniem, jakoby zamierzał w »Wojnie« dać jej obraz realistyczny, stara się kilkakrotnie uzasadnić wyższą racyę wybranej drogi odmiennej. Tak pisze 15-go września: »Biorąc rzecz ze stanowiska realistycznego, wszelki żywioł w obrazie byłby tylko biernym wobec wojny, a jako taki jeszczeby nie stał na wysokości jej

przeciwieństwa w całem znaczeniu tego wyrazu«. Lub: »Chcąc patrzeć na wojnę ze stanowiska czysto realistycznego, czyż miałbym sposobność wprowadzanie przedstawicieli tej wyższej idei, t. j. idei przeciwieństwa ze zbrodnią wojny?«. A już w liście z 11-go września zapewniał, że tak, jak obecnie »Wojnę« tworzy, narzuci się patrzącemu, »poetyczny, czysto uczuciowy, a nie materyalistyczny poziom zapatrywania się na wojnę«.

Nie krew, brocząca z otwartej rany, będzie mu ostatecznym przedmiotem przedstawienia i celem jego sztuki, ale dusza ludzka, obnażona tą raną śmiertelną, wijąca się w bólu doznanego bezprawia. Wszystkie cierpienia, jakie wojna zsyła i sprawia, są złagodzone i przemienione na walory etyczne dzięki zjawieniu się i wszechwładnemu zapanowaniu abstrakcyjnej myśli. Zaznacza się ona już w karcie tytułowej »Polonii« i w zamierzonym prologu »Lituanii«. Artysta pragnie, by widz, nim wejdzie do świątyni jego cyklu, wpierw przystanął na chwilę w mrocznym przedsionku abstrakcyjnej idei. Takie łuki abstrakcyjnej myśli obejmują teraz każdy obraz z osobna, łącząc się w nieprzerwaną kolumnadę myślową. Nad każdą sceną, nad zbrodnią kainową, nad zbeszczeszczeniem świętości, nad głodem, ogniem i wojną, rozpościera swe ciche skrzydła — idea. »Wojna« jest dziełem artysty-myśliciela, a jego typ cerebralny zjawia się w każdej linii tego cyklu. Stroni on teraz, jeszcze widoczniej, niż przedtem, od zjawiska rzeczywistego, a tam, gdzie od niego wychodzi — przemienia je na kształty własne, przepuszcza rysy przez filtr swojej myśli i oczyszcza je z przypadkowej odrębności.

Ale nie dość na tem! Zauważyliśmy już w cyklach poprzednich niejedną postać, wychodzącą ponad miarę i poza płynność realnego życia, postać skrystalizowaną, statuarną, będącą niejako cała wyrazem jednego tylko uczucia lub nastroju, prawie już pół-alegoryą. Pół-alegoryą taką jest n. p. matka klęcząca nad trupem zabitego powstańca w końcowym obrazie »Polonii«, poprzedniczka — »Aresztantki« z »Lituanii«.

Jeszcze krok dalej w tym kierunku, jeszcze kilka rysów uogólniających więcej, a postać taka straci swój byt odrębny, przestanie być osobą a stanie się uosobieniem dawnego psychologicznego nastroju. Ale artysta pójdzie jeszcze dalej, mimowoli, bezwiednie prawie. Myśląc długo w abstraktach, musi z tą koniecznością przyrodzoną i przyrodniczą nadać z czasem tym abstraktom widomy kształt — i to kształtowanie abstraktów czyli idei staje się nowym problemem jego sztuki. Tak zjawia się na jej obszarze nowy zupełnie gatunek: alegorya. Drogą tego procesu wstępuje artysta i jego Beatryks w ramy sztuki.

Nim się odważył przedstawić alegoryę węglem i kredką, schwycił ją najpierw piórem, dając folgę swej literackiej żyłce, a to w enuncyacyi, jednej z najpoważniejszych, wśród wszystkich, jakie nam zostawił. Jest nią list pisany ze Śniatynki 11-go maja 1866 r. Daje w nim przejmujący obraz swej duszy, przepełnionej miłością, a trapionej trudnościami zawodu artystycznego;

list ten przypomina rzewnością i fantastyką stylu młodzieńcze utwory francuskie Zygmunta Krasińskiego. Żałuję, że końcowy ustęp wypada mi nieco skrócić.

»Środkiem drogi ciernistej, ku Tobie zwrócony, szedł człowiek młody, obleczony łachmanem a przystrojony w pęcze laurowe. W oku jego wytężonem przed siebie na pozór widziałeś spokój i rezygnacyę, ale wpatrzywszy się w nie głębiej przeczułeś wielką żałość i strapienie w duszy jego. Na czole miał ognistemi literami wypisane słowo »Artysta« — Ach, bardzo on był brzydki i smutkiem zarażający. Tuż za nim wlokły się straszne poczwary, a wycie przeraźliwe tych bestyów rozlegało się daleko w okolicę. Wszystkie pół nagie, a łańcuchem, jak sfora, ze sobą przywiązane, szarpały za szmaty biednego odzienia Artysty. On obracał się do nich, a one zaglądały mu w oczy i w twarz mu plwały, a gdy się do Ciebie zbliżyły, poznałaś, że to było: Zwątpienie, Zawód, Rozpacz, Przekleństwo Świata, które za nim ciągnęły. Ty zapłakałaś i zapytałaś tam z poza chmury na to patrzącego, Boga: »Co to i kto on?« A Bóg na to: »On to jest ów biedak, którego na ciągłe cierpienie, ale i wieczną miłość skazałem, artysta, który długo już cierpiał i dziś ma Ciebie nad wszystko pokochać««. W tych samych dniach, gdy te słowa pisał, tworzył wspomnianą powyżej »Alegoryę Lituanii«, ostatecznie zarzuconą i nie wiem, czy choćby w szkicu przechowaną, a w kilka miesięcy później dał nam w obrazku »Na chórze«, jednym z dwóch, poświęconych dziatwie polskiej, w postaci Geniusza najpoetyczniejszą postać alegoryczną w sztuce polskiej przed Malczewskim, w »Polsce i Francyi« wreszcie, wspaniałej kreacyi szkicowej z wiosny 1867, owianej dostojnym czarem końcowych obrazów »Wojny«, złączy się motyw symbolicznej alegoryi z ulubionym motywem antytezy.

W szeregu tych kreacyi alegoryzujących najdonioślejszym jest pomysł obu postaci: artysty i geniusza w »Wojnie«. Pisze o nim po raz pierwszy w liście z 5-go września 1866 roku. »Pomyśl teraz albo raczej posłuchaj: gdyby malarz naraz zawezwał swą Muzę, albo swą Beatryks i powiedział jej: Prowadź mnie tam, gdzie wre wojna, gdzie jej stanę oko w oko, gdzie mnie ona zasmuci, zastraszy, przerazi i obrzydnie! A gdyby ta jego Beatryks wzięła go za rękę i poprowadziła w tę stronę — a teraz otworzył się przed nim cały świat nieznanych widoków, gdyby mu wskazywać zaczęła jeden po drugim, a on stał, tulił się do niej, smucił — straszył — przerażał i wzdychał!

»A gdyby dziś Dante z grobu powstał albo duch jego się narodził po raz drugi i tak samo zawołał do ludzkości. A gdyby ten drugi Dant był twój... kot!«

Myśl ta podnieca go, zachwyca, entuzyazmuje, rozwiązuje mu usta. Tak długo krył się z sobą, maskował się w przeróżnych postaciach: to powstańca, raz pędzącego w mężobójczą bitwę, to znowu z kulą u nogi, o wychudłej,

zżółkłej twarzy, to znowu chłopa litewskiego, powalonego kulą na murawę boru. Teraz wreszcie stanie on, już nie jako człowiek, współdziałający tylko z innymi, nie jako statysta życia, ale jako protagonista ludzkości. On chce stać po środku między wojną a cierpiącą ludzkością, między zbrodnią a sumieniem.

Nie wprost, nie bezpośrednio ma widz chłonąć w siebie zbrodnię i okropności wojny, ale obraz ma być przepuszczony przez soczewkę duszy artysty, a wyjdzie z niej oczyszczony z brutalności walk i zabójstw.

Tak wyrasta nagle z młodego artysty człowiek-duch.

Ale kapłanowi temu, chcącemu spełnić swą wielką misyę, nie wolno zamykać się w raju osobistej twórczości, i bytowania sam na sam z swemi ideami, nie pytając i nie dbając o to, czy i jak to dzieło na innych oddziała. On musi wejść w ścisły i stały związek z rzeszą wiernych i dzieło swoje dostosować do nich. On musi się wyrzec tego najszczytniejszego egoizmu ujawiania swego ducha drogą własną, bezwzględną i samowolną. Ten kapłan chce być zrozumianym i musi nim być, skoro chce nastrajać dusze tysięcy i tysięcy na nutę własnych uczuć.

Przytoczę fakt bardzo charakterystyczny: Podczas wystawy »Lituanii« w ratuszu prosiła Grottgera p. Alfredowa Potocka, by jej maleńkim córeczkom posłużył za tłomacza. »Jakbyś się była rozkoszowała« — pisze artysta 15-go lipca — »widząc tych dwoje lubych twarzyczek, patrzących z wytężeniem na obrazy, a to znowu na mnie, opowiadającego im smutną historyę o biednym litewskim borowym. Doprawdy, że byłem tak żywo przejętym całą doniosłością powołania artysty Polaka, że sobie sam sprawy z tego zdać nie mogłem, i pomyślałem sobie, jak okropne musi być życie artysty, który się widzi niezrozumiałym, albo się o to nigdy nie troszczy — jak smutny los tego, który pragnie, ale nigdy nie może być zrozumianym«.

Tak pisze już twórca »Lituanii«. O ile bardziej będzie on musiał nadać kształty i formy zrozumiałe i przystępne dziełu, zrodzonemu nie z uczucia tylko, ale z tendencyi myślowej, dziełu, nie mającemu być jedynie emanacyą przyrodzonej siły twórczej, ale apostrofą, upomnieniem całej ludzkości!

Konstatując ten konflikt, zrozumiemy teraz charakter całego dzieła. Tym konfliktem między siłą twórczą a myślowym zamiarem tłumaczy się też nie tylko niejeden szczegół, ale i cały artystyczny typ tego dzieła. Gdyby je Grottger tworzył tylko dla siebie, byłoby ono z pewnością wypadło — inaczej. Ale jemu, jak sądzi, nie wolno bujać samotnie, być niezrozumianym na niedostępnych wyżynach twórczości czysto osobistej.

I tak ponosi Grottger ofiarę największą, jaką artysta ponieść może: rezygnuje. Rezygnuje z największej nagrody, z największego szczęścia, z możności objawienia siebie, i tego, co w nim jest i boskiem i ludzkiem, niebiańskiem i ziemskiem.

Rzućmy okiem na pierwsze ośm obrazów »Wojny«; tam jest to widocznem i tam jest widoczna, mówiąc znanym zwrotem, *sacrifizio dell' intelletto*, ta ofiara, poniesiona przez intellekt twórczy gwoli masie, gwoli »społeczeństwu«.

Ale wynagrodził krzywdę, którą wyrządził sobie — i narodowi. Tu dopiero otwierają mu się oczy na tę wielką, niewątpliwą prawdę, że niektóre duchy wybrane mogą działać tylko na wybranych, a dopiero przez nich i po nich na masy.

Grottger, rezygnując z umysłów najwyższych, zwraca się do najlepszych i najczystszych.

Tych czystych na duchu trzeba mu teraz szukać; trzeba mu między ludźmi przebierać, dosłuchiwać się oddźwięku duchowej sympatyi u nieznanych może, bo świat, jak się teraz przekonuje — jest innym, niż go zna dawniej.

Pewna cierpkość wkrada się w jego serce i ciśnie mu się do pióra. Zwąc »Lituanię« w liście z 18-go lipca 1866 r. »ostatnią z prac swoich, która tak cała jest wyrazem głębokiego smutku«, dodaje: »Późniejsze będą miały mniej smutku a więcej goryczy«. A w kilka dni później pisze: »Przedtem nie wiedziałem, że oprócz złodziei i lichwiarzy są inni źli ludzie na świecie. Prócz tych ja wszystkich kochałem, przed żadnym wstrętu ni obrzydzenia nie miałem. Dziś już bardzo wielu nie kocham... I tak zdaje mi się, żeby coś znienawidzieć, trzeba coś innego wprzódy z całego serca pokochać — i przeciwnie!«

I pokochał całem sercem! Ta miłość działa na naturę jego tak uczuciową a cerebralną zarazem wprost magicznie. Przeradza ją i podnosi. Wlewa w żyły artysty strugi energii, rodzi w jego mózgu nowe śmiałe plany i podnieca go twórczo i podnosi jego wrażliwość w najwyższym stopniu. On taki szczęśliwy w tej Śniatynce, na łonie przyrody polskiej, na łonie przyjaźni tak wiernej a pięknej i w pobliżu swej ukochanej! A jednak rodzi się w nim nieprzeparta, nieprzezwyciężona potrzeba szerszego rozpostarcia skrzydeł, rodzi się pragnienie wstąpienia na drogę, wiodącą »przez pracę do Ciebie, a przez Ciebie już tylko do pracy«.

»Mnie stąd uciekać w świat« — pisze ze Śniatynki 9-go maja — »daleko, tam gdzie zupełnie li tylko sztuce i szczęściu mojemu oddać się mogę, tam, gdzie już same stworzenie nas uczy, jak każdą godzinę serdecznej pracy ludziom posłużyć, a Bogu pochwalić należy! Ach, mnie do Włoch, mnie do Rzymu jak najprędzej. Jest nadzieja, że może zdobędę środki dostateczne do takiej podróży, ale kiedyż, kiedyż to będzie?«

A w dwa tygodnie później zmienia znowu projekt i zamierza udać się do Paryża. »Co do Paryża — pisze 1-go czerwca — to jest to moim planem, skończywszy »Litwę«, pojechać na ową targowicę świata i popróbować raz szczęścia mojego«. A w miesiąc później: »I ja się boję tego wyjazdu do Paryża, choć mam niezawodne uczucie, że tej podróży całą przyszłość zawdzięczę«.

Ale energia, budząca się potężnie, wszystkie przeszkody usunie. »Są dziwne chwile i niepojęte zarazem, w których uczucia nasze szczególniejszej barwy nabierają, w których bez właściwej przyczyny jednym razem upadamy na duchu i oddajemy się rozpaczliwemu zwątpieniu, innym znowu tak, jakby jakąś niewidomą, potężną ręką podpierani i naprzód gnani, nabieramy nieustraszonej odwagi i wszystko przełamującej herkulicznej siły. Takiem to dziwnem silnem uczuciem i ja w tym momencie na wskróś przejętym jestem. Niema żadnej przeszkody lub zapory, którąby potężniejszą ode mnie być mogła! Niema żadnej trudności, którąbym pokonać nie zdołał. Wszystko mi się z drogi usuwa albo zwyciężone poddaje. I jestem Panem ich wszystkich!«.

Został pomnik po tem głębokiem uczuciu wzajemnej miłości, tak pięknem, czystem, opromienionem blaskiem wielkiego nazwiska. Jest nim korespondencya, długi szereg listów artysty, pisanych codziennie prawie: pierwszy z Żórawna 21-ego lutego 1866 r. — ostatni stygnącą już ręką z Pau 22-ego listopada 1867.

Kiedyś, w dalekiej przyszłości, gdy cała ta korespondencya w dosłownem brzmieniu będzie mogła być ogłoszoną, weźmie ją naród do ręki z uczuciem, że odkrywa skarb, o którego istnieniu prawie nie wiedział, i będzie ją trzymał tak blizko serca, jak n. p. listy Słowackiego, pisane do matki.

Odzywa się tam głęboka religijność i szczytność myśli, entuzyazm do sztuki i żarliwość pracy, męskość woli w zamiarach i planach życiowych i znowu młodzieńcza, młodociana prawie czułość uczucia i świeżość myśli, dalej ta anielska dobroć i skromność, kraszona czasem humorem i żartem, a przytem rozrzewniająco potulna. I tu tworzy artysta idee o światowej rozpiętości i przymila się do ukochanego serca. W żadnym z autoportretów, pochodzących z ostatnich dwu lat życia, nie odnajdziemy rysów tak bardzo *intimes* i swojsko osobistych. Przedstawia się na nich artysta zwykle tylko w chwili zamyślenia, z wzrokiem przenikającym duszę, w jakiemś dziwnem połączeniu duchowego bolu i twórczego natchnienia. To serce myśli, ta myśl czuje, ale, myśląc i czując, nie rozpaczają. Grottger pragnie pociechy, potrzebuje jej. Z tą samą energią, z jaką odczuł i wyraził zło, uwierzył także, że »na moc złego, jest moc dobrego«. Wierzy, bo pragnie. Musi być coś, co ukoi wszystkie bole, smutki, rozpacze, zwątpienia, bezsilności, zawody, musi być moc, która jęki i płacze duszy, czującej siebie i czującej ludzkość, przemieni i przerodzi na słodką, kojącą, elegijną nutę pociechy, która dokona dzieła katarsy, oczyszczenia, uwolni duszę od demona strachu i współbolu i pozwoli jej, znękanej, rozmarzyć się w dobrem, roztkliwić się w miłości.

»Do strun, siostro!«

Jest to zdaje się, poniekąd wynikiem naturalnego i koniecznego procesu, że »mózgowcy« tacy, jak Grottger lub Krasiński, obaj nadmiernie uczuciowi,

a równocześnie rodzący myśli o rozpiętości światowej, przeoblekają najtajniejsze swe uczucia i idee w drogie im kształty niewieście. Tak staje i przed Grottgerem w postaci Beatryczy myśl jego własna, przemilona w kształty zmysłowo uchwytne, droga i blizka jemu i temu wszystkiemu, co w nim jest i boskiem i ludzkiem. W tych ukochanych kształtach, wziętych z życia i fantazyi, spływają, jak w drogocennem naczyniu, myśl i uczucie, tracąc swe przeciwieństwa. Postać ta, niejako żywa myśl własna, staje się jego fantazyi najmilszem dzieckiem, staje się wykładnikiem jego ducha, uosobieniem jego myśli, dotykalnem marzeniem, widomą nadzieją. Cała jego psyche przedzierzga się w kształty ukochane, którym nadaje typ i miano Beatryksy-przewodniczki.

»Ty, jako moja Beatryx, ciągle mi stoisz przed oczyma. Postać Twoja czaruje mnie i porywa ze sobą. Pójdę za nią wszędzie, gdzie Ona mi każe. Pójdę w trop za okropną wojną, która groźnie, jak rycerz niezłomny, pociągnęła świat przed nami, aby ludzi, w spokojnej ciszy szczęśliwie żyjących, o ich szczęście przeprawić... aby ich do zbrodni i bezprawia, a nakoniec i do rozpaczy przywieść«. (List z 6-ego października 1866).

Upodobał sobie artysta ten pomysł Beatryczy-przewodniczki. Pragnął, żeby ten moment stosunku osobistego zaznaczał się na obrazach z jasnością, nie ulegającą najmniejszej wątpliwości. On miał być artystą, i tak, jak dzieło miało najwyraźniejsze piętno jego ducha, tak miała postać artysty nosić jego rysy własne, postać Beatryczy rysy ukochanej i wybranej. Kładł wielki nacisk na to, żeby ta struna osobista brzmiała wyraźnie i donośnie, by była »dominantą« całego oratoryum. W przeciwstawieniu tego momentu osobistego do ogólnej, nieosobistej treści, widział jeden z najsilniejszych bodźców, niejako estetyczny ferment całego dzieła. Dzieło to ma zatem niejako podwójną dedykacyę: artysta poświęcił je ludzkości i — oblubienicy. Na każdym kartonie znajdziemy gdzieś na listku cienistego krzaku, na tece, na kuli armatniej, lub na kamyku pokryjomu nakreślone litery, które, zszeregowane w całość, dają słowa »Dla mej Wandy«, jedyny w swym rodzaju *billet-doux* o jedenastu kartonach, bardzo rzewny i bardzo smutny, bo — adresatki nie doszedł, utknąwszy po drodze w Gödöllö.

Na »Alegoryi Wojny« rysy portretowe w postaci artysty i Beatryksy wpadają w oczy; z licznych odnośnych wzmianek korespondencyi możemy wnioskować, że te rysy portretowe równie silnie zaznaczone były na wszystkich pierwotnych ośmiu kartonach. Ze szczególnem zadowoleniem donosi n. p. 13 września: »Z pierwszego obrazu dosyć jestem zadowolony, szczególnie dlatego, że moja Beatryks bardzo jest podobną do panny W. M.« Był on do tej myśli tak przywiązanym, zdawał mu się ten motyw tak koniecznym, tak zasadniczo ważnym, że on, zresztą tak przystępny obcym zdaniom, nie usłuchał nawet rady uwielbionego Gerôme'a i dopiero w ostatniej chwili, przestraszony bardzo energicznym protestem malarza Giacomottiego, z wielkim bolem serca, z uczuciem jakoby krzywdy, wyrządzonej własnemu dziełu, lub

przynajmniej jego idei, zdecydował się na stanowczą zmianę i zatarł — przynajmniej częściowo — na postaci artysty i Beatryczy rysy indywidualne.

Starałem się w powyższych wywodach sprostać zadaniu wydobycia duchowej treści warunków podstawnych tego cyklu. Czas teraz przejść do analizy formalnej. Poprzestając bowiem na analizie tylko duchowej treści, narażamy się ostatecznie zawsze na to, że dane dzieło w wyobraźni czytelnika rozpłynie się nieco w atmosferze ogólnikowego rozumowania. Nie zapominajmy. że cały ten proces duchowy uwidacznia się w ramach kartonów za pośrednictwem kredki, węgla i wiszorka. Będziemy teraz, z tą korespondencyą w ręku, świadkami jedenasto-miesięcznego procesu tworzenia. Staniemy poniekąd w pracowni, tuż za plecami artysty, śledząc z uwagą każde ważniejsze pociągnięcie jego ręki. Powinniśmy wpierw całą genezę tego dzieła dokładnie poznać, dobrze się w ten cykl wpatrzeć, ażeby módz potem weń tem swobodniej się wmyśleć.

Cykl »Wojna« składa się, jak wiadomo, z jedenastu kartonów; dziewięć z nich ma format podłużny 47.5 cm. na 61 cm., a tylko w pierwszym i ostatnim format jest stojący 47.5 cm. na 31 cm. Najwcześniejsze pomysły cofają się wprawdzie aż do pierwszych dni lipca 1866, ale praca nad cyklem w jego składzie obecnym, po odrzuceniu dwu pierwszych obrazów, o czem poniżej, zaczyna się dopiero w Krakowie 7 września 1866. W liście datowanym z Paryża dnia 27 maja roku następnego (1867) donosi, że obrazy zostały ostatecznie poprawione i już »bez apelacyi tak pójdą na wystawę«.

Tak więc zajmuje cała praca nad »Wojną«, począwszy od pierwszych pomysłów, aż do ostatecznego wykonania obrazu, okres jedenasto-miesięczny, co prawda, z dwiema dłuższemi pauzami, jedną — prawie zaraz po rozpoczęciu pracy, drugą po ukończeniu »pierwszej części« z końcem listopada r. 1866-ego, spowodowaną wyjazdem do Paryża.

Od połowy lipca 1867 była »Wojna« w pałacu sztuki wystawy paryskiej. Austryacki wice-konsul, baron Schwarz, późniejszy poseł w Washingtonie, chcąc wynagrodzić artyście krzywdę, wyrządzoną mu umieszczeniem »Lituanii« w najniekorzystniejszem świetle, w jednym z bocznych pokoi i to wśród samych planów architektonicznych, wymógł na komisarzach wystawy, że »Wojna«, jak sam artysta przyznaje, została »bardzo dobrze umieszczona«. Kartony, zawieszone wolno na sztalugach w środku jednej z sal pałacu sztuk pięknych, nosiły ogólny tytuł: »*La guerre devant l'art*«.

Tam zakupił ją w późnej jesieni cesarz Franciszek Józef za ośm tysięcy franków. Po skończonej wystawie został cały cykl odesłany do zamku cesarskiego Gödöllö pod Budapesztem, gdzie do dziś dnia się znajduje. Trzechkrotnie użyczył go dostojny właściciel na wystawy krajowe, i tak w r. 1885-ym na wystawę dzieł Grottgera, urządzoną wówczas we Lwowie i w Krakowie, dalej w r. 1894-ym na »Wystawę sztuki Polskiej z 1764—1886«, a wreszcie



359. ALEGORYA WOJNY. PORĘBA, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

w r. 1906-ym na wystawę grottgerowską, urządzoną w gmachu Muzeum Przemysłowego we Lwowie staraniem zarządu muzeum i p. H. Altenberga.

Ale ten cykl jedenastu obrazów nie jest jeszcze wszystkiem, co artysta z myślą o »Wojnie« i dla niej stworzył. Dołączyć trzeba jeszcze trzy dalsze kartony kredkowe.

Pierwszym jest »Alegorya Wojny«, obecnie własność K. hr. Lanckorońskiego w Wiedniu. Dzieło to jest podwójnie cenne, ma bowiem wartość absolutną i względną, artystyczną i historyczną. Pokazuje ono nam cały stan posiadania artysty w początkowych stadyach pracy nad »Wojną«, daje wyraźny obraz techniki i całego artystycznego aspektu pierwszych ośmiu jej obrazów, powstałych w kraju przed wyjazdem do Paryża, a zatem po koniec r. 1866 i przed dokonaniem ostatnich a tak decydujących zmian, przeprowadzonych w Paryżu dwukrotnie, raz w lutym i marcu 1867, a potem ponownie w maju, tuż przed oddaniem całego cyklu na wystawę.

Powstaje ten piękny karton w Porębie od 13-ego do 20-ego września 1866, w owej krótkiej fazie, kiedy to artysta nosił się z myślą pchnięcia całego dzieła w kierunku fantastycznej symboliki. Pomyślana jako drugi obraz cyklu,

miała ta »Alegorya« następować bezpośrednio po »Wezwaniu«, a zatem niejako otwierać cykl właściwej »Wojny«.

»Obraz ten«, pisze artysta, »przedstawia chwilę, kiedy sama Wojna przelatuje wpoprzek naszych wędrowców. Jest to postać kobieca herkulicznej pięknej budowy ciała, do pół żelazem odziana, w prawej z mieczem, w lewej z pochodnią, z gęstym długim grzywiastym włosem na głowie, uniesiona od wiatru, siedząca na rozpędzonym dzikim rumaku. Tak, jakby ją prześcignąć chciały, tuż przy niej w szalonym locie towarzyszące jej trzy postacie: nędza, śmierć i rozpacz. Niebo jakby ołowiem zaciężyło«.

Pomijając późniejsze mniej ważne ustępy listów, odnoszące się tego obrazu, przechodzę do drugiego dzieła. Jest nim »Kometa« w pierwszej redakcyi, różniącej się znacznie od drugiej, wcielonej do cyklu. Zachwycające to dzieło, pełne dziwnie rzewnego i słodkiego nastroju, jest obecnie własnością warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

Motyw dzieciątka nagiego, leżącego na ziemi w pełnem świetle księżyca, na śnieżnym pieluchu, jest jednym z najrozkoszniejszych pomysłów, jakimi nas obdarzył ten wielbiciel dziecka i dziecięcej psychy: »W samym środku obrazu, w głębi siedzi matka pochylona w zamyśleniu nad dzieciną swoją, która rozpowita, leżąc przy niej, rączki do niej wyciąga i nóżkami bryka. Obok niej siedzi dziecko starsze ze złotemi rozburzonemi włosiętami, jako roztropniejsze, patrzy za przykładem starszych na gwiazdę z ogonem. Za matką na ławce pod gankiem na słupkach, obwieszonym dzikiem winem czy powojem, siedzi babka i wnuczka podlotek... na całym obrazku dużo drzew, kwiatów i bujnej natury, i nadewszystko cisza i smutek«.

W kilka dni później przybywa do tego koła rodzinnego narzeczona i młodzieniec; artysta chciał go początkowo przedstawić jako rzemieślnika w fartuchu, ale spostrzegłszy się, że zaczął komponować we wyższej skali społecznej, zrobił z niego »niby studenta«. A gniewa się na siebie, że obrazu nie skończył tak, jak go zamierzał, bo »rodzina« należała widocznie do klasy ubogich mieszczan lub rzemieślników, przez co, jak słusznie dodaje — »wywróżenie sobie smutnej przyszłości z komety byłoby wówczas więcej naturalnem«.

Pracował nad tym obrazem około 10 dni. Pierwsza obszerniejsza wzmianka pochodzi z 20-ego września, ostatnia, tuż przytoczona, z 2 października. Nic nie zmieniając posłał go do Wiednia na wystawę, dając mu tytuł »Przed Wojną«. W pięciu dniach następnych od 3-go do 7-go października uporał się z redakcyą drugą, odbiegającą w kompozycyi znacznie od pierwszej; weszła ona prawie bez zmian w skład cyklu, dostała tylko w Paryżu kilka silnych akcentów białego światła. Artysta, przypatrując się temu drugiemu, a, wbrew zwyczajowi, znacznie pomniejszonemu wydaniu, konstatuje z zadowoleniem, że ten »obrazek, który ma teraz mniej o cztery figury i jest bardziej ścieśniony, robi wrażenie daleko silniejsze i piękniejsze, jak tamten pierwszy«.



»WOJNA«. I. »PÓJDŹ ZE MNĄ PRZEZ PADÓŁ PŁACZU!«

Trzecim kartonem jest »Walka królów-szkieletów«. Przedstawił na nim Grottger dwa szkielety w koronach, które, walcząc z sobą, trzymają się za gardło. Wiem z pewnością, że przed laty 30-tu co najmniej, za innych czasów i stosunków, kiedy to fantazya narodu drgała jeszcze żywiej na słowo »powstanie«, kursowała pokryjomu fotografia tego dzieła Grottgera, formatu takiego, jaki mają fotografie »Wojny«, wydane przez Miethkego i Wawrę w Wiedniu, i była też, jako dzieło zakazane przez cenzurę, przedmiotem zdwojonej ciekawości i sympatyi. Pochodziła, o ile mnie pamięć nie myli, z zakładu fotograficznego Szajnoka we Lwowie.

Wszelkie me usiłowania odnalezienia już nie oryginału, ale choćby tylko tej fotografii, zawiodły. A jednakże dzieło to istniało z pewnością, a możliwą pomyłkę pamięci lub pomieszania tej kompozycyi z podobnym utworem Rethla usuwa zupełnie świadectwo dwóch blizkich, a, niestety, zmarłych już przyjaciół Grottgera, ś. p. Karola Młodnickiego i ks. Eustachego Skrochowskiego, z którym to ostatnim artysta w Paryżu jeszcze podczas wystawy codziennie się widywał i nieraz go w listach spominał. Co prawda, o takiej kompozycyi w listach artysta wprost nie wspomina. Ale w ostatnich tygodniach pobytu w Porębie zajmują go ustawicznie dwa dzieła: »ostatni obraz« i »epilog do pierwszej części«, które kilkakrotnie wymienia i wyraźnie rozróżnia. Tak n. p. pisze 8/11: »Epilog do pierwszej części zrobię już w Paryżu, bo wątpię, bym tu, w Porębie do końca miesiąca wszystkiemu podołał. Dałby Bóg, ażeby tak było«. A 14-ego listopada: »Jutro zabieram się do Epilogu do pierwszej części wojny, a potem dopiero do ostatniego obrazu«. A w dwa dni później: »Ostatniego obrazu nie zacząłem, bo papier nie przygotowany, ale za to Epilog do pierwszej części, który podłożyłem i opiszę, jak będzie skończony«.

Praca nad tem zagadkowem dziełem zajmuje artystę najintenzywniej; i tak pisze 9 listopada: »Od czterech dni ciągle rysuję i wykańczam i smaruję i znowu poprawiam mój Epilog do Wojny. Dziś znów może po raz dziesiąty wszystko wytarłem. Rzuciłem już prawie we furyi niewdzięczną tę robotę. Jutro zabieram się do ostatniego obrazu, zamykającego część pierwszą. Może przyjechawszy do Lwowa na te dwa dni, może wówczas... zdobędę się na ten nieszczęśliwy Epilog«.

Otóż należy — zdaniem mojem — ów »Epilog«, z którym artyście tak się nie wiodło, identyfikować z ową walką królów-szkieletów. Jest to tem bardziej uprawnionem, iż, jak to wiemy z listu z 2-go października, epilog ten miał format »stojący«, taki sam, jaki artysta nadał walce szkieletów. Kompozycyę tę wykończył artysta prawdopodobnie we Lwowie; tuż przed wyjazdem z Poręby bowiem poświęcił on »Epilogowi kilkodzienną pracę« i miał go wówczas »prawie już ukończony«.

Motyw królów-szkieletów odpowiadał zresztą zupełnie pojęciu, jakie sobie artysta wyrobił o wojnach ówczesnych, których aż cztery za jego krótkiego życia się rozegrały (1848, 1854, 1864 i 1866): »Wojna i wojna« — pisze on

w cytowanym już liście z 5-ego września 1866 — »Wojna dynastyczna! Czem ona stała się dla ludzkości, o tem mówić nie potrzeba, krótko powiem: plaga dzisiejszej ludzkości, najobrzydliwszy zabytek średnich wieków, — żywioł, którym się wszyscy brzydzą i przed którym najdalej uciecby pragnęli, a przecież taki, który do dzisiaj w sobie samych żywimy i cierpimy«.

Kompozycya, o której mówię, jest w rzeczy samej illustracyą tych słów o wojnie dynastycznej; ścigana prawdopodobnie zapalczywie przez cenzurę, rozejść się mogła tylko w nader małej liczbie egzemplarzy i płyty musiały zapewne uledz zniszczeniu. Może kiedyś zblakły lub zżółkły jej egzemplarz z jakiegoś starego biurka wypłynie na światło dzienne z pośród listów, pisanych cienkiem gęsiem piórkiem, i zeschłych kwiatów...

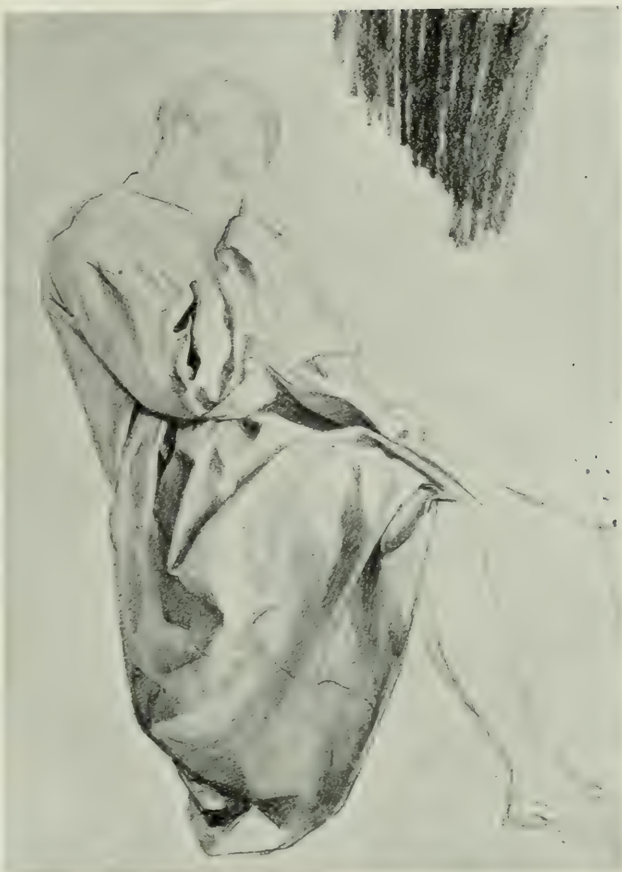
Przechodzimy teraz do historyi wewnętrznej »Wojny«. I tu pytamy się zaraz, czy owa jedenastomiesięczna praca nad tym cyklem jest pod względem formalnym tylko jednostajnem rozwinięciem i urzeczywistnieniem pierwotnego pomysłu? Żadne dzieło z zakresu twórczości estetycznej, zajmujące dłużej swego autora, takiej mechanicznej poniekąd jednolitości nie wykazuje, tem mniej jest ona prawdopodobną i możliwą w większym cyklu i to jeszcze tak czysto ideowym — jak »Wojna«, gdzie to pojedyncze obrazy muszą kolejno dorastać do pewnej wytycznej myślowej, powziętej już z góry. Ilekroć razy, czy to w r. 1894-ym, czy też 1906-ym, cykl ten badawczym wzrokiem mierzyłem, — a umieszczenie go na ostatniej wystawie szczególnie korzystne umożliwiało objęcie całości z jednego punktu — zdawało mi się zawsze, jakoby on nie miał cechy dzieła powstającego z jednolitej koncepcyi formalnej. Nie mówię tu o drobnych zmianach i małoważnych poprawkach, których ślady mniej lub bardziej wyraźne ostatecznie każde dzieło, zajmujące dłużej swego twórcę, na sobie nosi. Ale im bliżej i dłużej z tym cyklem obcowałem, tem wyraźniej zdawała mi się zarysowywać pewna linia demarkacyjna, dzieląca całość na dwie części, co do ilości obrazów prawie sobie równe, a przecież różniące się bardzo pod względem kompozycyi, wykonania i nastroju. Tę linię demarkacyjną można pociągnąć mniej więcej między obrazem piątym a szóstym dzisiejszego cyklu.

Oswoiwszy się raz z myślą takiego przedziału, dziwimy się sami sobie, żeśmy go od pierwszej chwili nie spostrzegli. Obie grupy, przedzielone tą linią, wykazują bardzo znaczne różnice, wpadające tem bardziej w oko, że kartony w każdej grupie z osobna wykazują znowu między sobą typ zupełnie jednolity. Jest jeden wyjątek. Stanowi go obraz grupy drugiej, z rzędu dziewiąty, z mottem »Już tylko nędza«, który dla krótkości nazwę »Zniszczeniem«; ten, różniąc się bardzo od swych bezpośrednich poprzedników i następców, wykazuje wszelkie cechy, właściwe grupie pierwszej. Ale rzadko kiedy stwierdza wyjątek w tak świetny sposób słuszność zasadniczej reguły, jak w tym przypadku: rysunek ten należał bowiem pierwotnie — jak się o tem wkrótce

z listów Grottgera, tu cytowanych, przekonamy — do grupy pierwszej, powstał jeszcze w kraju i zaawansował dopiero w Paryżu na to wyższe stanowisko.

Poddając teraz cały cykl z punktu widzenia jego dwoistości dokładniejszemu zbadaniu, spostrzegamy zaraz cały szereg znamiennych różnic między obiema częściami.

Pierwsza dotyczy materyału. Kartony wszystkich obrazów pochodzą wprawdzie z tej samej fabryki Canson, ale użył ich artysta w dwóch zupełnie odmiennych odcieniach. Karton »Alegoryi«, »Komety« i sześciu pierwszych obrazów samego cyklu ma ton ciemniejszy, nieco rudawy, jakgdyby był zleżały i zżółkły, tło reszty pięciu kartonów jest natomiast o wiele jaśniejsze. Gdy artysta, kończąc dzieło, po całej seryi jedenastu obrazów, ustawionych wzdłuż ściany swej paryskiej pracowni, pociągnął porównawczym wzrokiem, musiała go ta znaczna różnica w tonie obu grup bardzo niemile uderzyć. Chcąc ją jako tako wyrównać i całość na punkcie tła i oświetlenia zharmonizować, musiał nałożyć na pierwsze sześć obrazów bardzo silne, może zbyt silne białe akcenty. Te białe światła uderzają nas też na każdym z tych sześciu obrazów, szczególnie zaś na »Losowaniu« (koszula losującego), na »Pożegnaniu« (pieluchy dzieciny) i na »Zniszczeniu«, przeniesionem z grupy pierwszej na miejsce dziewiąte (koszulki obojga dzieci i dziewczynki zabitej, powalonej, pod piecem). To podnoszenie wrażenia świetlnego całemi płatami białego koloru nie robi w całości zbyt korzystnego wrażenia. odnośne partye występują zbyt plastycznie, odrywając trochę oko od całości i ciągnąc je ku szczegółom, psychologicznie dosyć obojętnym. Że to wszystko stało się dopiero w Pa-



360. STUDYUM DRAPERYI DO »WOJNY«. PORĘBA. 1866. SZKIC OŁÓWKIEM.

ryżu i prawdopodobnie w ostatniej chwili celem »egalizowania«, jest widocznem, skoro tych białych świateł nie znajdujemy na obu obrazach, zostawionych w kraju, t. j. ani na »Alegoryi Wojny«, ani nawet na »Komecie« pierwszej redakcyi, gdziebyśmy się właśnie takiego białego światła na nagiem ciele dzieciny, leżącej w świetle księżyca, i na jego pieluszkach najbardziej spodziewali.

Następnie zauważamy w obrazach wcześniejszych, powstałych w kraju i zaopatrzonych datą 1866, znaczniejszy odstęp głównych figur od brzegu obrazu. Wynosi on przeciętnie 5.5 cm., z wyjątkiem »Alegoryi«, jako obrazu, skomponowanego w dwóch planach, gdzie artysta staje tuż nad brzegiem obrazu. Na obrazach paryskich natomiast odstęp ten w miarę postępu pracy coraz widoczniej maleje, a figury ostatnich obrazów stają tuż przy dolnym brzegu. Przyczyną tej zmiany jest odmienny wymiar postaci, rosnący coraz widoczniej od grupy do grupy, prawie od obrazu do obrazu. Różnice tu są niemałe: postać artysty na »Alegoryi«, choć stoi, jak wspomniałem, tuż przy brzegu, a zatem na pierwszym planie, mierzy tylko 28 cm., a na przedostatnim obrazie wzrosła ta sama postać o jedną trzecią, do wysokości 37.5 cm.

Po trzecie przekonywuje nas rzut oka na »Alegoryę«, że Grottger dał początkowo artyście swe własne rysy, które, jak to już wspomniałem, dopiero w ostatniej fazie, krótko przed oddaniem dzieła na wystawę, zatarł zupełnie, co prawda, nie mogąc już w tem pospiesznem wykończeniu utrzymać jednolitości w idealnej fizyonomii, wahającej się między miękkimi rysami młodzieńca, a bardzo energicznymi dorosłego mężczyzny, żłobionymi długą i ciężką pracą ducha i myśli.

Najważniejszą zmianą, dokonywującą się atoli w ciągu tego jedenastomiesięcznego procesu twórczego — to zmiana stosunku artysty do odnośnej sceny realnej i do Beatryczy, stopniowe przesuwanie punktu ciężkości od grup, przedstawiających objektywnie różne fazy »Wojny« na subjektywną postać artysty. Na »Losowaniu«, »Pożegnaniu«, »Głodzie« i »Zniszczeniu«, ale, co prawda, na »Zdradzie« powstałej w Paryżu, jest artysta raczej tylko współczującym widzem, prowadzonym przez Beatryczę. Nawet w »Pożodze« góruje jeszcze postać Beatryczy po tylu i tylu przeistoczeniach nad postacią Danta. W »Pobojowisku« i »Świętokradztwie« motywy wojenne są już tylko tłem, niejako akompaniamentem lub poddaniem nuty: cały interes psychiczny skupia się odtąd coraz widoczniej na samym artyście, a w ostatnim obrazie obcuje on przecież już sam na sam ze swoim Bogiem. W miarę tego psychicznego pogłębienia i przerzucenia nacisku głównego na postać artysty, upraszcza się kompozycya coraz bardziej, moment anegdotyczny zanika zupełnie, »sznerkle i trylery«, które sobie w swoich pierwszych obrazach wyrzucał, ustępują wielkim, wspaniałym, przedziwnie wzniosłym akordom, ruch ręki staje się coraz śmielszym, kompozycya coraz bardziej monumentalną. Różnice wartości duchowych i formalnych, zachodzące między pierwszą a drugą seryą, wpadałyby bardziej jeszcze w oczy, gdyby się docho-

wały pierwsze redakcye wszystkich kartonów seryi pierwszej, a nie tylko jednej »Komety«, w ich stanie pierwotnym, z ich mnogością figur i przeładowaniem motywami rodzajowymi, t. j. gdyby artysta nie był dokonywał wszystkich zmian wprost na samychże kartonach, przy pomocy energicznej manipulacyi gumą.



361. STUDYUM DRAPERYI DO »WOJNY«. PARYŻ, 1867. SZKIC OŁÓWKIEM.

Drogą ścisłych badań stylowo - krytycznych przyszliśmy zatem do tego ważnego rezultatu, że »Wojna« dzieli się na dwie części, różniące się bardzo tak z punktu techniki, jak i nastroju.

Rezultat ten znajduje zupełne potwierdzenie w korespondencyi. Dowiadujemy się z niej, że artysta w rzeczy samej zamierzał rozwinąć ideę zasadniczą w dwóch odrębnych seryach. Oto ten ciekawy list, jeden z najważniejszych z całej korespondencyi, datowany z Poręby 2-go listopada 1866: »Nad »Wojną« długo i długo rozpamiętując, przyszedłem do przekonania, że obrazy, które wykończyłem i zaprojektowałem, są tylko pierwszą częścią »Wojny«, a nie skończonym, wyczerpanym objektem. Zupełnie niechcąco się to stało; w szeregu niniejszym wystawię tylko jednę ujemną stronę wojny, t. j. wojnę, jako straszny i przerażający smutek. A przez to jeszcze wszystkiego nie powiedziałem, bo wojna jest także Demoralizacyą. Otóż więc postanowiłem (a już nawet do wszystkich przyszłych obrazów porobiłem projekta) przed otwarciem wystawy paryskiej jeszcze drugą część wojny wypracować: wojnę jako Demoralizacyę. Część owa byłaby nierównie więcej interesującą, jak pierwsza, a zaraz to zmiarkujesz, jak Ci opowiem obrazy: I. niby wstęp Tułacze,

II. Tchórz, III. Szpieg, IV. Złodziej, V. Rozbójnik, VI. Pohańbiciel niewiasty, VII. Bluźniący Bogu i epilog w małym obrazku, podobnym do zakończenia pierwszej części. Wszystkie sześć zbrodni wywołała wojna, ale nie we wszystkich żołnierze będą aktorami, bo wojna zawsze jak żołnierza tak i innego stanu człowieka zbezcześcić może. W myśli jest już każdy obraz zosobna gotowy. Z góry powiem, że są bardzo dobre i o dużo wdzięczniejsze, jak te, które teraz mam w robocie.

»Dziś przez całe przedpołudnie... dwa po będącym teraz na ukończeniu obrazy, a dalej cały szereg drugiej części Wojny przeszły i stworzyły się w imaginacyi Malarczyka. Tam je widzę zupełnie skończone oprócz obrazu Tchórza, który zapewnie nie zrobię, jako nie na swojem miejscu. W pojęciu naszem bowiem, w pojęciu ludzi przesądnych jest tchórzostwo żołnierza zbrodnią, podczas gdy w rzeczy samej jest to tylko naturalny, a każdemu stworzeniu żyjącemu właściwy, wówczas objawiający się instynkt zachowawczy. Dlatego tchórza na równi z mordercą, albo złodziejem, albo zaprzedajnym szpiegiem postawić nie można«.

Widzimy zatem cały plan: Pierwsza część miała wyobrażać nieszczęście i katastrofy, jakie zsyła wojna na ludzkość niewinną i bezbronną, druga miała być obrazem wojny, jako szeregu zbrodni, pierwsza miała zatem przedstawić część bierną, druga czynną, a stosownie do tego musiała rola twórcy i Beatryczy z części pierwszej ograniczać się bardziej do niemego współczucia, w drugiej połowie zaś mieli oni oboje wyrażać gniew i oburzenie na widok zbrodni i nikczemności ludzkiej.

Taki był pierwotny zamiar artysty. Miało zatem to oratoryum, — z którego pojęciem w mej wyobraźni cykl ten ustawicznie i uporczywie się kojarzy — składać się z dwóch odrębnych części: pierwszej nastrojonej na *moll*, drugiej na *dur*, i każda miała mieć osobny prolog i epilog. Prologów do pierwszej części mamy poniekąd aż dwa: karton z »Alegoryą Wojny«, rodzaj karty tytułowej, i obecny karton pierwszy; nad epilogiem zaś, który identyfikuję z wspomnianą kompozycyą »Walki królów-szkieletów«, pracował w ostatnich dniach pobytu w Porębie i zamierzał go skończyć we Lwowie. Motywem prologu części drugiej mieli być tułacze, epilogu zaś był pomysł »podobny do zakończenia pierwszej części«. Za przyjazdem do Paryża zarzucił artysta wprawdzie pomysł tak stanowczego podziału i starał się uczynić go nieco mniej widocznym, przenosząc obraz, dziś dziewiąty, »Zniszczenie« do drugiej części, ale z tym jednym wyjątkiem są ślady tego pierwotnego pomysłu jeszcze bardzo widoczne. Idea wojny, odczutej jako zbrodnia, bierze dopiero w drugiej połowie stanowczo górę nad wojną, jako »plagą dzisiejszej ludzkości« i w tem drugiem znaczeniu pojęte są wielkie kreacye obu ostatnich obrazów.

Dzieli się zatem »Wojna« faktycznie na dwie »połowy«, różniące się bardzo znacznie pod względem nastroju, tematu i wykonania.



362. H. KÖNIG: »DRAPIEŻCE POBOJOWISKA«. DRZEWORYT Z »GARTENLAUBE«. LIPSK. 1866.

Należałoby tu jeszcze odpowiedzieć na pytanie, jakie dzieła, choćby pomniejsze, mogły wpłynąć w większej lub mniejszej mierze na kształtowanie się »Wojny«. Wpływ decydujący miało właściwie jedno dzieło tylko, artyście naszemu tak blizkie nastrojem, ideą, psychiczną pobudką. Wymieniłem je już, dziełem tem — »Przedświt« Zygmunta Krasińskiego. Dnia 10-go sierpnia notuje Grottger: »Dziś wieczór czytaliśmy Przedświt. Jakież to prześliczne, jakiż tam cudny jeden obraz«. A takie kreacye, nastrajające duszę na wyższy ton, odgrywają w genezie odnośnego dzieła rolę o wiele ważniejszą i szczytniejszą od owych obrazków czy rzeźb, które tu i ówdzie swem poprzedniem obrobieniem analogicznych motywów mogą być artyście przelotnie pożądaną pomocą. Że w pracy nad pierwszą połową cyklu żadne wybitne a nowe arcydzieło nie mogło oddziałać na kreacyę Grottgera, wystarczy spojrzeć na miejsca jego pobytu od lipca do końca r. 1866-ego. Sam się skarżył w Paryżu, że w tej ważnej epoce był pozbawionym wszelkiej pomocy, porady i podniety artystycznej. Jedyny obraz, który wówczas zwrócił jego uwagę, poza dziełami Matejki, należącemi do innego świata sztuki, to Gersona »Górale na wędrówce« (list z 10 sierpnia 1866).

Te biedne konturowe rysuneczki z Agincourt'a lub podobnych dzieł, wskazane Grottgerowi przez Kremera jako wzory sztuki starożytnej, toć to prawdopodobnie jedyne reprodukcye, jakie mu się wówczas przed oczyma przesunęły.

Z prac współczesnych mogę zacytować (z dwoma pytajnikami) tylko nędzniutki drzeworyt z »Gartenlaube« z tematem tym samym, co i ów karton »Wojny«, zatytułowany retorycznem pytaniem: »Ludzie, czy szakale?« Nie twierdzę, żeby analogie, w niektórych szczegółach wprost zadziwiające, nie mogły być czysto przypadkowe, przeczę tylko, żeby Grottger nie mógł był skorzystać z tego drzeworytu, z którym prawie na pewne spotkać się musiał, ze względu na ogromne owoczesne rozpowszechnienie u nas tej mało uroczej »altanki ogrodowej« i na stałą styczność, w jakiej artysta z całą publicystyką pozostawał. Nie zapominajmy słów Goethego: »Niema książki tak bezwartościowej, z którejby się czegoś nie można nauczyć«. Czy myślimy, że artysta czy poeta uczy się tylko od wyższych? W takim razie jakby był się rozwinął np. Goethe? Gdy adjutant skarżył się Józefowi II, że, odkąd on otworzył Prater dla pospólstwa, nie jest się tam już »między swoimi« — odrzekł cesarz: »Cóż jabym miał zrobić, gdybym chciał być zawsze tylko między swoimi?« I Grottger nie mógł być zawsze — między swoimi tylko.

Przejdźmy teraz do skreślenia w krótkości rozwoju dzieła i do analizy estetycznej, wiążącej się najściślej ze wszystkiemi fazami, jakie dzieło to przechodziło. Wszystkich faz rozwojowych nie możemy wprawdzie obecnie wyśledzić. Artysta, tworząc »Wojnę«, postępuje bowiem, jak wspomniałem, zupełnie odmiennie, niż przy innych cyklach: komponuje prawie tylko wprost na kartonach, bez szkiców i studyów przygotowawczych.

Ufa teraz widocznie swej ręce bardziej, niż poprzednio, ufa przedewszystkiem swej idei przewodniej. Umysł jego jest nią tak przesiąknięty, impet twórczy, a raczej chęć ujawienia myślowej treści, działa tak silnie, iż pominięcie zwykłej drogi zdaje mu się możliwem i wskazanem.

Listy do narzeczonej, zdające codziennie, czasem nawet kilkakrotnie jednego dnia, najdokładniej sprawę z każdego najmniejszego postępu dzieła, wspominają tylko raz jeden i to zupełnie pobieżnie o jakimś luźnym szkicu przygotowawczym. Zresztą już użyte same słowa tych sprawozdań »podłożyłem«, »wykończyłem«, »wytarłem wszystko, co dziś zrobiłem«, »praca ostatnich dni poszła na marne« i t. d. wskazują jasno, że tu jest mowa o pracy wykonanej wprost na kartonie. Dwa szkicowniki, jakie podczas pracy nad »Wojną« miał przy sobie — przechowane w Śniatynce — nie zawierają ani jednego pomysłu, ani jednego szkicu, odnoszącego się do tego cyklu. Tak samo nieodstępny jego towarzysz, wspomniany blok kartonów, przeznaczony na dar dla narzeczonej, nie pozwala się nawet domyśleć, że jego karty zapełniają się niejako przygodnie tylko, w chwilach wolnych od pracy, zaprzątającej stale wyobraźnię artysty »od chwili, jak oczy otworzy, aż do późnej nocy«.

Nie mamy żadnego szkicu kompozycyjnego, któryby się choć pośrednio z »Wojną« łączył, i wątpię, żeby cokolwiek oprócz conajwięcej może luźnych studyów dla tej lub owej pozy lub draperyi w rodzaju n. p. owego szkicu





363. »WOJNA«. II. KOMETA.

portretowego M. Krajewskiego, siedzącego przed sztalugą (Nry 360 i 361) odnaleźć się dało. Jedyny szkic kompozycyjny, jaki dotychczas łączono z »Wojną«, to ów szkic w książce p. Fedorowicza, publikowany przez p. A. Potockiego ale, jak już same mundury austryackie wskazują, nie może to być szkic do »Wojny«, a wiemy teraz, że ten domniemany szpieg — to »Jenerał hr. Salis, ranny po bitwie pod Santa Lucia« (por. Nr. 272 i str. 404—8).

Wszystkie fazy rozwojowe, począwszy od pierwszego rysu aż do ostatecznego wykończenia, dokonywały się zatem wyłącznie na kartonach samych, a nie mielibyśmy o nich żadnych wiadomości, gdyby artysta nie zdawał skrupulatnie sprawy z każdego pomysłu i z każdej z niezliczonych wprost zmian w tych nieocenionych, a tak pięknych listach do swej narzeczonej.

W listach tych spoczywa cała historya »Wojny«, począwszy od najwcześniejszej koncepcyi aż do wystawienia jej w Paryżu!

Przejdziemy teraz dokładniej wszystkie fazy tego dzieła najbardziej skomplikowanego i najbardziej myślowego na całym obszarze sztuki polskiej.

Pierwszą wieść o tem nowem dziele szle narzeczonej dnia 2-go lipca, w przeddzień bitwy pod Königgraetzem, z Dynisk, gdzie w ogrodowej altanie, którą nam dwoma akwarelkami upamiętnił, zwykł był marzyć i tworzyć.

Oto ten list:

»Ach, jestem bardzo smutny, bo to się coś na długą i bardzo zaciętą wojnę zanosi.

»Przyszła mi tak nie w porę, bo nawet więcej, niż Austryakom. Niedocieczone są wyroki niebios i niezbadane tajemnice przyszłości — i co to z tego będzie? Radbym, żeby się ta Lituania skończyła, a możebym mógł podumać o Wojnie. Piąte przez dziesiąte kręci mi się po głowie, ale do uporządkowania myśli i stworzenia obrazu jeszcze czasu nie mam. Cóżbym nie dał, żeby mi łatwo poszła. Ach... wówczas zupełnie o wszystko spokojny byłbym, bo za tak wyraźnie i do serca całej ludzkości wyrzucone słowa, onaby Kotowi odpłaciła. Ach, ochoty aż zawiele, a czasu i spokoju tak mało!«

Pierwsza ta erupcya fantazyi twórczej nie ma bezpośrednich i widocznych następstw. Zaprzątuje mu głowę praca nad kończącą się »Lituanią«, której brak jeszcze ostatniego obrazu; powstaje on, jak powyżej opowiedziałem, teraz dopiero w pierwszej połowie lipca. Do 13-ego lipca jeszcze nie mógł przyłożyć ręki do »Wojny«: »Wojna moja postępuje w myśli. Już kilka obrazów majaczeje, chociaż niewyraźnie. Ale zupełnie określonego planu całego szeregu jeszcze sobie utworzyć nie zdołałem, a to dla zbytecznego zaprzątnięcia wszystkich narzędzi intelektualnych Lituaniką i jej przyszłością«.

Dopiero po wystawieniu tego cyklu dnia 15-go lipca wraca swobodniejszy do »Wojny«. Pierwsza konkretniejsza wzmianka pochodzi z 18-go: »Pierwszy obraz rozpocznę może jutro, a będzie on przedstawiał kilkoro ludzi różnego stanu, stojących na podsieniu i patrzących milcząco w stronę, gdzie na niebie wieczornem kometa złowroga z długim ogonem ukazała się, straszne klęski i nieszczęścia zapowiadając. Następne obrazy już mniej więcej obmyślane, ale im nieco zbywa na drastyczności«. Ale zaraz przyszła dłuższa, prawie sześcio-tygodniowa przerwa: 20-go lipca wybiera się artysta z Tepą do Pieniak, stamtąd do Krakowa, Krynicy, Grybowa, a potem znowu do Krakowa.

Z ważniejszemi wiadomościami spotykamy się dopiero w liście krakowskim z 5-go września: »A propos Wojny mógłbym Ci dużo napisać, bo przez wczoraj było mi w głowie, jak w ulu. Jestem może na tropie takiej myśli, jaka jeszcze nigdy w głowie malarza nie powstała, a jeśli się przekonam, że jest zdrową, to stworzę coś bardzo pięknego, ale jest ona jeszcze zbyt mało wyraźną, żeby ją w słowach oznaczyć można«. Dalsze ustępy tego ważnego listu przytoczyłem już powyżej. Dnia następnego zaś pisze: »Ach! jakie to obrazy być mogą. Co ty powiesz, że może ich będzie jedenaście, radbym żeby ich było mniej, ale wszystkiego nie mógłbym wypowiedzieć, o czem zamilczeć nie mogę, za to też będą o wiele mniejsze«. »Cały plan jest gotowy, wszystkie obrazy odżyły, już je widzę wyraźnie«. Nie wątpi też, że »wypracowując po dwa tygodniowo, do połowy listopada całość ukończy«.

A teraz przychodzimy do nader ważnej kwestyi, poruszonej w liście



364. »WOJNA«. III. LOSOWANIE REKRUTÓW.

z dnia następnego (7-go września): »Byłem dziś u Kremera na konferencyi, dotyczącej moją Wojnę. Zasiągnąłem u niego rady, jakie dzieła przygotować sobie, aby w ciągu roboty nie przerywać dla braku źródeł, z których mi ciągle zaczerpywać wypada. Chodzi mi o antyki, których głęboka znajomość na każdym obrazie jest niezbędna (!). Moja Beatryx wszak nie może być w krynolinie. Mam już wszystko, co było potrzebnem, bo poczciwy stary profesor serdecznie przyszedł w pomoc swemu dawnemu uczniowi«.

Oby tego nie był uczynił!

Czy ta wędrówka do Kanossy klasycyzmu była potrzebna? Oby się bez niej było obeszło! Ale artysta nasz nie przełamał przesądów estetycznych swego czasu, będącego — bezwiednie może — jednym z ostatnich spadkobierców zarazem i renesansu i klasycyzmu. Równoważnikiem estetycznym idealnej myśli — jest mu idealne piękno, a »idealne piękno« znaczy dla niego tyle, co piękno — klasyczne. Innej drogi i innych równoważników wówczas już nie uznawał, on, który w swych cudnych »Parkach« szczęśliwą intuicyą wstąpił był na drogę tak właściwą! Zaiste »zboczył on od prostej drogi«, z drogi w r. 1862 tak szczęśliwie obranej, a wiodącej prosto do dalszej ewolucyi sztuki polskiej. »Beatryx moja nie może być w krynolinie«, żartuje teraz.

Ale nie żartował w r. 1862-im, gdy, tworząc swe »Parki«, dał im szaty nowożytne. Zwiodła go marota sztuki »ogólno-ludzkiej«. By przemówić do całej ludzkości, zdaje mu się konieczną mowa klasycznego — esperanta. A jak bardzo odczuwał on sam te więzy i kajdany motywów klasycznych, widzimy najlepiej z jego skargi podczas pracy nad »Alegoryą Wojny«. Wpadłszy 17-go września na pomysł dołączenia Niewoli do grupy Nędzy, Śmierci i Rozpaczy, pędzących w powietrzu za konną Wojną, dodaje: »Wszystko mi utrudnia ta okoliczność, że wszystkie te figury, jako symboliczne, muszą być trzymane w duchu antyków, w duchu posągowym, a więc właśnie w tym, z którym najmniej obznajomionym jestem (! !). Wszystkie te czynniki, którymi posługiwali się Grecy do obudzenia pewnych wzruszeń u widza współczesnego, mnie służyć nie mogą i zastąpić je muszę nowemi i własnemi. Otóż największy kłopot«.

Z »Parkami« swemi stanął tuż na progu podwoi, wiodących do sztuki doby najnowszej, ale zamiast je śmiało otworzyć, wolał zapukać do drzwi archeologa Kremera przy ul. Sławkowskiej. Nie zdołał już stworzyć typu idealnego w ramach form i kształtów charakterystycznych. Krytykując zbyt skrajną, jego zdaniem, charakterystykę w postaciach Matejki, nawet się o to nie pokusił. Spełnienie tego zadania pozostawił następcy a bratu po myśli, któremu na imię — Jacek Malczewski.

Tegoż samego dnia, gdy złożył tę pamiętną wizytę Kremerowi, naznaczył artysta późnym wieczorem pierwszy obrazek do Wojny: »Przedstawia on chwilę, kiedy na srebrnym obłoczku na wpół jeszcze ukryty geniusz, albo moja Beatryx, ukazuje się artyście i woła do siebie; ten padłszy przed nim na kolana, załamał ręce i z uwielbieniem patrzy w jego anielskie oblicze. W następnych obrazkach już razem staną na granicy krainy wojną porażonej, a potem dalej i coraz dalej postępując, zatoczą obrazy strachu, przerażenia, okropnej zapamiętałości, wreszcie rozpaczy, że aż sami zapłaczą«.

»Wojna« spokoju mu nie daje. »Od chwili, jak oczy otworzę, aż do późnej nocy, snują mi się najrozmaitsze postacie po myśli, ustępując miejsca drugim lepszym i doborniejszym i taki ruch, takie życie gorące i żwawe w owym wiecznie przetwarzającym się i odradzającym się świecie wyobraźni mojej, że mi się nieraz zdaje, jak gdyby tam gospodarza nie było, jak gdyby tam sobie czeladź dworowała, a pana nad nią nie było...«

W Porębie zabiera się zaraz nazajutrz po przyjeździe, t. j. 12 września, do Wojny. Pierwszym rezultatem — zupełna przemiana pierwszego obrazu, »Widzenia«.

»Jest inny, jak ten, który robić chciałem, a o którym ci pisałem. Przedstawia artystę w chwili, w której, siedząc przy pracy, głęboko się zamyślił i, zakrywszy sobie oczy, zaczął w duszy wywoływać obraz myśli swoich«.

»Dlatego rozpoczynam w ten sposób, aby wszystkim następnym obrazom wolno było nadać barwę nie namacalnej lub realistycznej prawdy, ale strasz-



365. »WOJNA«. IV. POŻEGNANIE.

nego marzenia i ciężkiej zmory. W tym kolorycie wszystko trzymając, najprędzej na imaginacyę, a przez to na serce patrzącego oddziaływać można, pominąwszy tę wielką korzyść, że, nie uwłaczając ani efektowi, ani tendencyi, narzuca się mu poetyczny, czysto uczuciowy, a nie materyalistyczny poziom zapatrywania na wojnę«.

A więc ma teraz stać się »Wojna« marzeniem, snem, jasnowidzeniem w jedenastu obrazach. »Wszystkie obrazy wypadną może w nocy, raz od księżyca, raz znowu od ognia oświetlone«.

Mają to być dzieła ze świata nierealnego, czyste widma fantazyi »Będzie z tego — dodaje — i ta korzyść, że przez to najpierw trudności co do ubiorów, którym przecież ani jakiejś narodowej, ani historycznej cechy nadać nie można, odpadną, a następnie, że przez to teraz łatwiej rzecz cała, jako senna mara, wystąpi«.

Czytamy te słowa i odczytujemy ponownie, niepewni, czy one też rzeczywiście do »Wojny« się odnoszą. Patrząc dziś na nią, nie moglibyśmy nigdy przypuszczać, że artysta zamyślał kiedyś stworzyć dzieło zupełnie fantastyczne, że stał, wahając się bardzo, przez czas jakiś na takiem rozdrożu! Nie można zaprzeczyć: jest tutaj pewien konflikt zamiarów estetycznych. Artysta żąda ponoś

od dzieła swego i od siebie samego nie tylko zawiele, ale rzeczy niemożliwej. Chce napiąć łuk intelektu i wypuścić z niego strzałę myśli jasnej i śmiałej, ale chce równocześnie marzyć, śnić, uwodzić marami i czarami. Jest to konflikt widoczny, konflikt między wzrokiem bystro patrzącym na jawie, a rozpływającym się w sennych i fantastycznych wizyach — konflikt między alegoryą a symbolem.

Symbol — jest dzieckiem pozamyślowej intuicyi, jest wynikiem czysto osobistego układu duchowego, — alegorya jest dzieckiem pozaintuicyjnej pracy myślowej. Symbol nie może być wynikiem jasnego zamiaru, owocem twórczej woli, nie da się wyrozumować, ani ująć, ani prawie wytłumaczyć. Wyklucza on wszelki zamiar, wszelką tendencyę, wszelkie postanowienie. On jest, który jest. Twórca symbolicznego dzieła ryzykuje zawsze, że przez wielu i wielu nie będzie zrozumianym i musi się pozbyć zamiaru oddziaływania etycznego na drugich, bo symbol może być odczuty tylko instynktem kongenialnym. A Grottger przecież chce być zrozumianym, i to przez wszystkich, i chce działać na masy, i to na najliczniejsze, bo na ludzkość całą. A tu chyba po raz wtóry należałoby zacytować słowa Dantego o zagubionej drodze właściwej. Wybiegł artysta myślą poza swoje czasy, wyprzedził je ideą, dziełem samem poza nie nie wykroczył. Fantastyczne obrazy powstają w jego wyobraźni, a realne na kartonach.

Dzieło, które widział w marzeniach, nie znosi techniki, jaką sobie obrał i przeprowadził w poprzednich cyklach i jaką zaczął tworzyć »Wojnę«. Estetyka ówczesna nie uznawała szkicowego rysunku, jako dzieła skończonego, a technika wykończona (i to jeszcze jak wykończona!) nie może być estetycznym wyrazem wizyi. Wolno nawet wątpić, czy pomysł wykonania dzieła jako fantastycznej mary zniósłby rozdzielenie i rozkawałkowanie na kilkanaście scen pojedynczych, i czy takie kilkonastokrotne wizye, powtarzające się w pewnym programowym schemacie, możnaby artystycznie przedstawić i teoretycznie usprawiedliwić.

Gdy więc artysta teraz, rojąc w mózgu fantastyczne obrazy, mające skierować całą »Wojnę« na drogę, zbaczającą od jego dotychczasowej twórczości, spojrzał na stworzone dotąd dwa kartony, t. j. na »Wojnę przelatującą« i »Kometę«, jeden alegoryczny a drugi z życia realnego, zdjęła go głęboka niechęć. Z żartem na ustach, a z goryczą w sercu wyznaje: »Jest w tem coś co *mi* nie lubi; sam nie wiem, co. Może to zwykły symptom, który tylekroć u siebie zauważam, zniechęcenia się do własnego dzieła podczas dłuższej pracy nad niem«.

Ale nie! Powstają wątpliwości coraz poważniejsze. Kartony »Lituanii« przemawiają do niego silniej, figury w »Wojnie« zaś są zbyt drobne: »Lituanika przemawia swą prostotą, podczas gdy Wojna dotąd troszeczkę kokietuje spektatora«.

Ze strachem prawie konstatuje, że o owej powiewności, jak gdyby spo-



366. »WOJNA«. V. POŻOGA.

wodowanej przerażającą treścią obrazów, zupełnie zapomniał... »Te dwa obrazy przelatującej Wojny i Komety, są wykończone jeszcze staranniej, jak wszystko, co dotąd zrobiłem. Więc w tem nie stało się po myśli mojej i to jest przyczyną mego moralnego kacenjameru.«

Precz z nimi! Eliminuje je i chce zacząć »Wojnę« w innym duchu. Musiał przejść teraz kilka dni ciężkiej walki wewnętrznej. Pragnął pójść inną drogą, drogą czystej intuicyi, i wsłuchać się jedynie w głosy wewnętrzne. Łudził się, że to uczyni, ale już podczas pracy nad »Losowaniem« odstąpił ostatecznie od tych zamiarów, wabiących jego twórczą fantazyę na drogę, na którą wstępując, musiałby poniekąd pożegnać się z zamiarem jasnego i przystępnego wypowiedzenia swej idei, ale przypuszczam, że byłby prawdopodobnie stworzył dzieło z punktu estetycznego wyższe, bo zupełnie zrywające z tradycyą. W liście z 16-go października rezygnuje z tych ponętnych pokus. »Oprócz postaci artysty i muzy nie będzie fantastycznych figur w obrazach moich. Wszystko się na to zanosi«. Postanowienie to nie musiało mu przyjść łatwo; płynie mu ono widocznie z pióra ciężko i niechętnie, bo jest poniekąd przyznaniem się do pół-odstępstwa od idei wyższej i śmielszej. »Muszę Ci powiedzieć, dlaczego mimo wszelkich refleksyi plan pierwotny zarzucić musiałem.

Uprzedzić Cię muszę, że to się stało nie z bojaźni przed trudnościami. Ale ważne przyczyny zmusiły mię do tego. Główna jest następująca: zapytam się Ciebie, kiedy zbrodnia jest większą, czy biorąc ją samą dla siebie, czy w porównaniu do cnoty? Naturalnie odpowiesz mi na to, że w drugim wypadku. A więc, chcąc Wojnę przedstawić w całej swojej potędze, a raczej zwierzęcości, potrzebowałem cnoty, a więc ducha, wprost tej Wojnie przeciwnego, reprezentanta idei boskiej, t. j. człowieka, na podobieństwo Boże stworzonego, i uosobioną doskonałość, jako przewodnika jego.« I w tej samej myśli zabiera się do drugiej redakcyi »Komety«. Chce tym obrazem usunąć u widza wszelkie wątpliwości co do kwestyi czy ci, co pod obuchem wojny cierpią, są winni, czy niewinni. »Dlatego więc należało mi przedstawić ludzi spokojnych, zupełnie niewinnie cierpiących, i dlatego też jest ten obraz uosobieniem zacisza domowego, miłości i niewinności, a zarazem złowrogiego przeczucia przyszłości.«

Jak widzimy, okazał się kategoryczny imperatyw etyki silniejszym od momentu estetycznego. Cały ten wzruszający proces odegrał się poniekąd przy drzwiach zamkniętych. Wiemy o nim jedynie z korespondencyi — z obrazów samych nie mogliśmy się go nawet domyśleć. Nie pozostawił on też żadnych widocznych śladów po sobie. Miał jednakże jeden skutek zbawienny. Wprawdzie i teraz jeszcze zakochiwał się artysta formalnie w każdym nowym pomyśle, rozwodził się nad ubocznemi postaciami, lubował się w pewnych mało znaczących motywach, ale tylko w pierwszych chwilach. Zaraz nazajutrz zabierał się do upraszczania kompozycyi, obcinał pleonazmy, skreślał zbyt długie peryody, skracał, jak mógł, podkreślając zarazem coraz silniej moment kompozycyjny. Przekonywał się coraz bardziej, że »linia i kształt (przez co rozumie absolutne formy kompozycyjne) są bardzo ważnemi faktorami w każdym wypadku, gdzie nasza wyobraźnia główną odgrywa rolę«. Sztuka rysunkowa tak pojęta działa w jego pojęciu z nader wielką siłą suggestyjną; widzimy to z jego uwagi dodatkowej: »Mój drugi obraz zdawał mi się w duszy bardzo wyraźnym, ale to słowo w ciało zamienione, stało się nierównie potężniejszem«. Postanawia też zaraz teraz ograniczać jak najbardziej ilość figur, a »natomiast powiększać je znacznie, przez co i uwaga będzie daleko bardziej skupioną i wrażenie tem silniejsze«.

Drugiej zmiany, zdawałoby się, równie niezbędnej, nie wymógł jednak na sobie: mimo stanowczego przedsięwzięcia »niewykańczania rysunków już tak niewolniczo«, nie przeszedł do bardziej lekkiego i powiewnego traktowania. Spostrzeże to, gdy już będzie za późno. Będzie to dopiero w Paryżu, gdy po dłuższej pauzie, podejmując pracę na nowo, rzuci wzrokiem krytyczniejszym, bo świeżo opatrzonym z tyloma wielkiemi dziełami sztuki, na obrazy przywiezione z kraju. Skonstatuje w nich wtedy »sznerkle i trylery«, pracę dotychczasową nazwie »nieznośnem wydłubywaniem« i wyrzuci sobie wielki brak śmiałości.



367. »WOJNA«. VI. GŁÓD.

Ale uwagi te nie powinny nas zaślepić na wielkie piękności, rozsiane w obrazach pierwszej części, ani zmniejszyć naszego zainteresowania się dla silnie falującej linii ich genezy.

»Losowanie« było drugim z siedmiu obrazów, które miały być skończone do 15-go listopada. Praca nie szła zbyt gładko; 15-go października całe przedpołudnie rysował głowę pięknego bohatera, a nawet i tej »odrobiny« nie skończył zupełnie. Oprócz tego widzi się zniewolonym do wprowadzenia w pierwotny pomysł znacznych zmian: chce mu odebrać charakter inkwizycyi, której resztki i w ostatecznej formie są jeszcze widoczne, a silniej podkreślić typ »sceny asenterunkowej«. Następne dni aż do 21-go października poświęca wyłącznie natężonej pracy nad tym obrazem, z wyjątkiem jednego dnia, który, co ogromnie żałuje, stracił na polowanie. Postacią losującego młodzieńca uradował się ogromnie. Beatrycze, narysowana 22-go października, wydaje mu się »*bazio pećna*; stoi smutna za Dantem swoim i tak żałośnie patrzy na ładnego bohatera obrazu, że mnie aż zazdrość bierze, ile razy na nią spojrzę«.

W liście z następnego dnia, cytowanym częściowo już przez Kanteckiego, powraca ponownie z ogromnem upodobaniem do tego utworu. Jest prawie

cały ten czas w najlepszem usposobieniu, siły twórcze grają harmonijnie i dziarsko, a odzywa się także żyłka humorystyczna. »Jestem wielka rura. Nachwaliłem się wczoraj, że aż obrzydliwie. Dziś po 24 godzinach przekonuję się, żem jest mało mądry, bom myślał, że już nic lepszego i piękniejszego nie wykoncepuję. Tymczasem dziś już coś innego i silniejszego postawiłem«. Ale po chwili entuzyazm stygnie: »Niby to jestem z niego (z obrazu) kontent, bo w samej rzeczy dosyć dobry, a lepszy od poprzedników jego. Ale boję się w to wierzyć, bo, jak dotąd, ja sam jeden byłem twórcą i krytykiem jego«. Ale wówczas przedstawiał ten obraz jeszcze widok bardzo odmienny od obecnego. Było na nim niejako dwóch bohaterów: prócz losującego był jeszcze drugi młodzieniec, stojący nieco w głębi pod »miarą«, którą żołnierz, patrzący obecnie na losującego, zapisywał. Znacznie później, w Paryżu dopiero, wytarł on te wszystkie uboczne motywy, rozpraszające uwagę, podnosząc tem samem bardzo znacznie dramatyczne napięcie obrazu.

Równolegle idzie praca nad dalszym obrazem, nad »Głodem«. Opisuje go w liście z 22-go października. »Dziś czwarty obrazek rozpocząłem. Myśl do niego przyszła w ostatniej chwili. Pomyśl sobie, że jesteś w lesie przy samym krańcu jego, skąd rzuciwszy okiem po okolicy dostrzeżesz w oddaleniu palące się miasteczko. Ujdź parę kroków ku lasowi, tam gdzie się już trochę zagęszcza, a w cieniu starego dęba okaże Ci się smutny, ale bardzo do serca przemawiający obrazek. Oto pod drzewem siedzi matka staruszka, troje dziatwy drobnej i młoda dziewczyna. Uciekły wraz z dziadziuniem w poblizkie lasy, bo naszli ich tam żołnierze, podpalili, a okropnie strzelać i zabijać zaczęli. Matka płacze, bo kto wie, czy tam męża nie zostawiła, a dziatwa głodna prosi a prosi chleba. Młode dziewczę wyjęło z koszyka bochenek i oto rozdziela go między biednych zgłodniałych. Staruszek wsparł się na wychudłej ręce i zadumał bardzo. Tuż przy rzeczach i kosztowniejszych sprzęcikach, które biedni ze sobą zabrać zdołali, leży poczciwy psisko, stary sługa, stróż i przyjaciel domu. Nad tą grupą na wzgórku, a raczej na małej wyniosłości terenu ukazał się geniusz a przy nim z politowaniem i rozczuleniem patrzący artysta«.

Podaje tu Grottger dopiero pierwszy plan, w którym przebija jakby odległa bardzo i bezwiedna reminiscencya z kaulbachowskiego kartonu »Werthers Lotte«. Jesteśmy zdziwieni, nie mogąc w żadnym liście porębskim doszukać się wiadomości o dalszej pracy nad tem dziełem. Przez pełne pięć miesięcy będzie ten pomysł spoczywał w stanie lotnego szkicu *alla prima*. Dopiero 21 marca następnego roku (1867) podejmuje go na nowo i to zupełnie »dosłownie« wedle pierwotnego planu z opuszczeniem jednego tylko motywu, t. j. psa. W główce złotowłosego dziecięcia, bliźniaka paryskiej »niegrzecznej dziewczynki«, znać już wytworność paryskiej epoki.

Pomysł »Pożegnania«, czwartego obrazu w cyklu wykończonym, zrodził się w głowie artysty w Porębie 30-go października. Wyłonił się on z tematu obszerniejszego uciekających i żegnających się podczas pożaru. Chwycony



368. »WOJNA«. VII ZDRADA I KARA.

poetycznością chwili »Pożegnania«, chciał z początku tamten pomysł pożaru i tułactwa zupełnie zarzucić, z niezrozumiałych powodów. których też późniejsza rozwaga nie zatwierdziła. »Będzie na nim tylko dwie figur, kobieta i mężczyzna, mąż i żona, w chwili, kiedy raz jeszcze, podawszy sobie ręce, w uścisku całą miłość i rozpacz zamknąwszy, rozchodzą się, ona zaledwie zdolna na nogach się utrzymać, z zamkniętemi oczami i z takim wyrazem, jak gdyby w tej chwili straszną boleść serca była przeżyła, a on chwiejący się prawie, z zasłoniętą twarzą, już ku czekającym towarzyszom zwrócony. Nikt ich nie widzi i nie uważa prócz artysty i jego geniusza. Widownią tego niemego dramatu jest kraniec ogrodu w blizkości domu«. Nie mamy tej kompozycyi; zmienił ją później w Paryżu zupełnie. Ale sam opis jakiż znamienny! Jaka szkoda, że nie mamy tego obrazu i że go z pożegnaniem z »Trzech dni« monachijskich porównać nie możemy! Ile w tamtem dziele energii, ile silnej męskości, ile namiętnej kobiecości w uścisku, a tu w jakich mollowych tonach i motywach rozmdlewa i roztkliwia się ta kompozycya! Zdawałoby się, że ją tworzy dusza chora, lub przynajmiej nadmiernie przeczulona. Sam może to czuje, konstatując nazajutrz (31/10) u siebie »mazgajowate usposobienie«, »niechęć i niezdolność do pracy«. Tyle też tego dnia »nawycierał

i napoprawiał, że mu aż się w głowie zakręciło, a w niej ciemno, jak pod ziemią«.

Równocześnie pracuje nad dalszym obrazem, nad »Pożarem«. Oto pierwszy pomysł, podany w liście z 25-go października; »Las, raczej krawędź lasu. Po ścieżce, w głąb jego wiodącej, matka z dwojgiem dzieci, starszych trochę i jednem spowitem, zastraszona i pełna niepokoju i rozpaczy uciekająca, wszystko, co najdroższego ze sobą zabrawszy. W głębi obrazu trochę dalej, oglądając się, przerażony dziadek o kiju (przy nim pies wierny, sługa i przyjaciel). W odległości palące się miasto i w porządku bojowym przesuwające się kolumny wojska, zaś w głębi lasu pod starym dębem o kilka kroków od uciekającej matki — Dant i Beatrycze: on, z założonymi rękami, żałośnie przejęty losem biednej matki, owa poważna i spokojna, ale twarz nieznacznie ręką sobie przysłaniająca. Za tło tego obrazu służy las, tylko po jednej stronie widok na okolicę nie zamknięty«. Ale ujęcie tak znacznej ilości osób w jedną zwartą grupę sprawia mu tu zbyt wielkie trudności. Przerywa więc pracę i jedzie do poblizkiego Osieku, gdzie wykonuje ów znakomity rysunek portretowy panny Januszkiewiczównej. Wróciwszy po czterech dniach, jeszcze w tym obrazie »ładu dopatrzeć się nie może«. Zniechęcony i zirytowany, podejmuje pracę ponownie 29-go października: »Przed śniadaniem byłem, jak zgotowany; papieru i radyrki napsułem bez miary«. Postanawia wreszcie kompozycyę uprościć, poświęca »dziewczynkę podpierającą dziadka, a kto wie, czy jutro ten sam los nie spotka staruszki« (List 30/10). Pierwszego listopada wreszcie, przewidział: »Jakby zasłona z oczu spadła. W kilku godzinach zrobiłem więcej, niż nieraz przez cały dzień, spodziewam się, że za kilka dni obraz ukończę«, a 6-go konstatuje, że będzie miał »na nim już tylko dwie figur do zrobienia, Danta i Beatryksę jego, jak razem z uciekającymi w dal mieszkańcami płonącego miasta, pełni zgrozy i smutku, uchodzą. To może być obrazek bardzo silny«.

Ale teraz spotyka go zawód ponowny i nie mały. Nie mogę »wyjść« z tej kompozycyi, chce albo ten motyw »Pożaru« zupełnie wyłączyć, albo skombinować go z tematem »tułactwa i głodu«. Ostatecznie przecież ostaje się ten obraz, ale podlega zupełnemu przeobrażeniu. W tej nowej szacie zajmuje on piąte miejsce w szeregu, przeznaczone pierwotnie dla »Bitwy«, z której pomysłem dłużej się nosił; w tym to niewątpliwie celu jeździł do Krakowa i studyował i szkicował armaty w chwili wystrzału.

Wszystko, co odtąd mówi o »obrazie piątym«, odnosi się do »Pożaru«: ósmego listopada donosi: »Od wczoraj nad piątym obrazkiem pracuję; w kompozycyi jest gotów. Opiszę go, jak go skończę« — a 12/11: »Jutro z piątym obrazkiem będę gotów. Poszedł mi jak chleb z masłem«; 14/11 wreszcie: »Piąty obrazek prawie zupełnie dzisiaj wykończyłem. Jest bardzo »*pećny*« a »szczególniej Beatryksa, będąca główną figurą obrazu«. Z tych ostatnich słów widzimy, że kompozycyę pierwotną zupełnie zarzucił. Dant i Beatryks nie ucho-



369. »WOJNA«. VIII. LUDZIE CZY SZAKALE?

dzą już razem z mieszkańcami miasta, stojącego w płomieniach, ale znajdują się na pierwszym planie obrazu.

Doprowadziwszy go do formy względnie skończonej, opisuje go wreszcie dokładniej: »Miasteczko się pali. Całe morze płomieni rozwścieczonych, jak szalone, wzbija się pod obłoki. Cały widnokrąg tumany iskier i dymu zalały. Strasznie gore! Już kościół w płomieniach. Z okien jego wież bucha ów wszystko niszczący żywioł. To też biedni mieszkańcy długim szeregiem uchodzą z miasteczka, każdy swoje najdroższe ze sobą zabrawszy. Uciekają drogą poprzed wzgórze, z którego całą okolicę przejrzeć można, i na której dwóch wędrowców widzimy. Ten biały, smutny, siedząc na odłamie skały, podpiera się lewą ręką. Swoją prawą podał towarzyszowi, bo ten, widać, bardzo nieszczęśliwy, nawet wystać nie mogąc, zesunął się na kolana i usiadł, jedną rękę właśnie ku twarzy podnosząc, aby ją zasłonić. Jest to Dante i jego Beatryks na jednem z najstraszniejszych widowisk naszego codziennego pożycia«.

Przed dwoma tygodniami — w liście z 2-go listopada — wspomniał był narzeczonej o dwóch obrazach do pierwszej części, jeszcze nie zaczętych: »Dziś tylko nadmienię, że są pełne życia i oryginalne co do pomysłu«. Jednym

z tych dwóch to niewątpliwie »Zniszczenie«, obraz przesunięty w Paryżu na miejsce dziewiąte, drugim jest albo »Bitwa«, ktorej pomysł za kilka dni odrzuci, albo »Tułactwo«, które w Paryżu przemieniło się w wyraźniejsze formy »Głodu«. 6-go listopada obejmował zatem program tej pierwszej części siedem obrazów. Były nimi: I. »Wezwanie«, II. »Kometa«, III. »Konskrypcya«, IV. »Pożegnanie«, V. »Pożar«, VI. »Tułactwo« (Głód), VII. »Zniszczenie«. Obawia się, że wszystkich tych siedmiu, przed wyjazdem do Paryża, planowanym na koniec listopada, nie ukończy. Chciałby tam zabawić tylko kilka tygodni i na wilię — naturalnie! — powrócić do Lwowa.

Między 10-ym a 20-ym listopada pracuje z wytężeniem; równocześnie biegnie praca »nad ostatnim obrazem«, a co dzień prawie powraca do »Epilogu«, o którym powyżej obszerniej wspomniałem, przytaczając odnośne ustępy korespondencyi. Opowiadania brata Olesia, bawiącego po skończonej kampanii przez kilka dni w Porębie, o bitwie pod Königgrätzem, w której walczył, stojąc pół dnia w ogniu, mogły mu być chwilową podnietą, ale siły jego były nadmierną pracą fizyczną i duchową na razie wyczerpane. I tak donosi w liście z 20-go listopada o samych tylko zawodach w pracy: »Nic nie robiłem, albo krzątałem się około ostatniego urządzenia sceny, albo wciąż złościłem się nad Wojną, dla której ostatniego obrazu w żaden sposób wykoncypować nie mogłem. Z rana o siódmej, już siadałem do sztalugi — i cóż? — zacząłem mazać, i mazać i wycierać i mazać znowu i tak już bez końca i tak jak wczorajszy nieszczęśliwy epilog odstawiłem do kąta i rozsierdziłem się najokropniej, a potem postanowiłem przez dwa dni na robotę ani się nie popatrzeć. Od tych dwóch miesięcy namiętnie do niej przywiązany może, jak po dwu dniach pauzy zatęsknię, powróci mi świeżość umysłu i owe chwilowo postradane natchnienie«!

A czem jest natchnienie?

Na to odpowiada artysta w liście, datowanym z Poręby 18-go listopada: »Chęć wypowiedzenia lub wypisania pewnych do duszy i serca z niezwykłą gwałtownością napływających myśli nazywasz »stanem szczególnego« i w tym sensie, w jakim ten wyraz użytym został, »chorobliwego usposobienia«. Czy to nie jest chwila natchnienia, dająca się uczuć każdemu twórcy przy tworzeniu każdego nowego dzieła? Czy Nieboska albo Boska Komedya, czy Dziady nie były napisane pod wpływem takiej chwili? Czy myślisz może, że pod wpływem normalnego usposobienia? To Twoje »dziwne usposobienie« jest natchnieniem a ów Twój »stan normalny« brakiem jego«.

Na tym ustępie urywają się na razie wszelkie wzmianki o »Wojnie«, pochodzące z czasów poprzedzających wyjazd artysty do Paryża.

Podczas tych kilku tygodni, tych tygodni szczęścia, ale szczęścia tak cierpkiego, bo miało po niem nastąpić rozłączenie, na zawsze, praca nad »Wojną« nie postąpiła naprzód. Uskutecznił on prawdopodobnie tylko kilka pomniejszych zmian i wykończył ostatecznie »Walkę szkieletów«.



370. »WOJNA«. IX. JUŻ TYLKO NĘDZA.

W ostatnich dniach grudnia r. 1866-ego przybywa artysta do Paryża.

W pierwszych sześciu tygodniach (do połowy marca) jest Grottger raczej tylko krytykiem i korektorem własnego cyklu. Rzecz jasna. Umysł czujny, nerwowy, wrażliwy, musi najpierw ze stosunkami tak odmiennymi się opatrzeć, duchowo je przetrawić, umysłowo zesumować. Od dworu porębskiego do bulwaru St. Michel, od ciepłego uścisku dłoni narzeczonej do obojętnych tłumów »targowicy świata«, skok nielada! Listy do narzeczonej nabierają teraz szerszego znaczenia. Zaznacza się teraz w tych listach wyższa wybredność smaku etycznego i estetycznego i to słowami cierpkiej krytyki o ludziach i życiu. Przymiotniki pochlebne, któremi przed kilku jeszcze laty każdego, jak confettami, obrzucał, nikną z jego listów; pewna wyniosłość myśli, uczucia i sądu zaczyna się coraz bardziej zaznaczać i nadawać jego fizyonomii duchowej i fizycznej powagi i wyrazistości, a nawet ostrości konturów. Wzrok jego, chłonący dawniej z tak nienasyconą skwapliwością wszelkie wrażenia, zaczyna teraz dzielić i rozróżniać i zatapiać się w przepastne szczeliny, z których zieją duchy złego, nikczemności i poniżenia. Wytwarza się u niego dziwna, dawniej obca mu zupełnie, wrażliwość na złe strony ducha ludzkiego; wystarczy najlżejsza pobudka, by wszystkie struny szlachetnego oburzenia nagle

i niespodziewanie zagrały. Są to uczucia szczytne i męskie, ale poniekąd przepuszczone instynktowo przez gazę duszy tego dziewczęcia, do którego i dla którego je wypowiada.

Przyjmuje artysta wprost nieraz od swej narzeczonej jej punkt widzenia, czasem tylko, zwłaszcza w sprawach sztuki i krytyki, z lekka mentorując. I tak tłumaczę sobie n. p. to jego oburzenie na Paryż. Dnia 7-go stycznia, nazajutrz po balu w Casino Cadet, pisze n. p.: »Stałem tam, jak słupek, wytrzeszczałem oczy i nie wierzyłem im. Z tego przerażenia ocknąłem się dopiero, gdy kadryl był skończony. Wtenczas mnie serce zabolało, myślałem o ludziach uczciwych, przypomniałem sobie nasze polskie kobiety, a w końcu Ciebie... i w duszy zapłakałem nad nami wszystkimi, bo czyż to nie jest wielkie nieszczęście powiedzieć sobie: »I ci nasi bliźni — to także ludzie tej samej ziemi«. Ale najokropniej było mi przykro, gdy mi Zygmunt zaręczył, że wszyscy ci mężczyźni, którzy tańcowali, są to ludzie, którzy z tego żyją. Więc Paryż nie jest dla artystów«.

A jeszcze silniej odzywa się ta nuta oburzenia iście dantejskiego w relacyi z 13-go stycznia o chwili, spędzonej w kościele Notre-Dame: »Przed chwilą widziałem to wnętrze prześliczne w stylu gotyckim — jakby wczoraj dopiero zbudowane — widziałem i ludzi - gapiów i szwajcara z halebardą, w kapeluszu, ciągle pukającego swoją pałką, którą w ręku trzyma, dalej jegomościów w złotych sukniach, rzucających się tam i nazad. Nakoniec usłyszałem muzykę nadzwyczaj szumną i głośną, ale tak bez duszy, powagi i myśli, że bardzo smutno i tęskno zrobiło mi się na sercu. Ale gdym naraz spojrzał na bok i w rogu, w cieniu zobaczył Chrystusa ukrzyżowanego, nagiego, kurzem i pyłem okrytego, nie widzianego od nikogo, — takiego opuszczonego — biednego naszego Boga! — a to wówczas tak mnie coś w sercu zabolało, że musiałem trochę popłakać.

»Boże, Ty, któremu my, nędzni, wszystko zawdzięczamy, bo nasze życie i wiedzę o Bóstwie, o najwyższej doskonałości, Ty, który przykładem dotykalnym nauczałeś nas ocenić i pokochać najwyższe dobro, Ty, mój Boże, jesteś tu niewidziany, niesłyszany, niepojęty! I wówczas przeżegnałem się i zmówiłem pacierz szczerzej, niż kiedykolwiek w życiu, i podziękowałem Bogu za łaski doznane w życiu«. Mimowoli nasuwa nam się obraz dziesiąty »Wojny«. Żyje on teraz ciągle w nastrojach, z których, gdy się spotęgują, wyłonią się obie wielkie końcowe kreacye tego cyklu.

O dziele samem przez pierwsze dwa tygodnie prze-zło milczy zupełnie, a przecież przybył do Paryża głównie, wyłącznie prawie po to, żeby je tutaj wykończyć. Czy może niezupełnie się godzi z tem, co dotychczas stworzył? Czy może zrodziły się w jego wnętrzu pewne wątpliwości co do całości dzieła? Czy może sam mgławo i niewyraźnie przeczuwa, że na ołtarzu tej wyrazistej zrozumiałości, do której dążył, złożył ofiarę zbyt wielką — że dzieło, spowite w marzeniach, zrodzone w fantazyi, nabierało z biegiem pracy pewnej dydak-



371. »WOJNA«. X. ŚWIĘTOKRADZTWO.

tycznej prawie wyrazistości, że myśl, która miała być jedynie uzmysłowioną i uwidocznioną, stała się w jego obrazach przedmiotem wykładu i omal, że nie komentarza?

Ilekroć wpatrywałem się w kartony »Wojny«, rodziły mi się ustawicznie te wątpliwości i dręczyła mnie myśl, że artysta tych pytań sobie nie zadawał. Nigdy też nie miałem tak szczerego uczucia uwielbienia dla niego, jak w chwili, gdym przeczytał jego list z 9-go stycznia. W tej cennej autokrytyce wychodzi od rysunku »Sybiraków«, nad którym przez całą pierwszą połowę stycznia ustawicznie pracował. »Nie wykańczam tego rysunku tak, jak Wojnę, bo dla myśli, którą ma ów obrazek, lepiej, że będzie pobieżniej, śmielej i namiętniej zrobiony«. A jakby po długiej rozwadze, dodaje: »Żałuję, że tak samo i Wojny nie mogłem traktować! Chociaż mi na chęciach nie zbywało, ale kiedy ją rozpoczynałem, jeszcze zanadto Lituanika siedziała mi w głowie, dałem się niepotrzebnie unieść popędowi wykończenia Wojny jeszcze więcej jak Lituaniki. Muszę sobie, powiedzieć, że byłem trochę albo dziecinny, albo małoduszny jako artysta. Wszakże muzyka nie daje, chcąc jakąś większą myśl tonami wypowiedzieć, nigdy ówczas ani jakich pięknych sznerklów i trylerów lub tym podobnych, ale proste szerokie akordy. Tak też twój mądry artysta zamiast

tylko w akordach Wojnę napisać, napisał ją w tyradach, trylerach i sznerklach, tak bowiem nazywam owo moje wydłubywanie. Szkoda, że już przepadło: już niemogę w wykonaniu jej odmienić«.

I dwukrotnie jeszcze do tej myśli powraca. »Głównym grzechem była moja nieśmiałość, teraz mam więcej odwagi, i dlatego rysunek mój będzie wyrazistszy i gorętszy. Cieszę się nadzwyczajnie na część drugą, w którą o wiele więcej siły i fantazyi będę mógł włożyć« (List z 23/1).

»Coraz bardziej przekonuję się, że moja robota w Porębie niekoniecznie na dobre mi poszła, bo pomimo wielkiego wysilenia, z jakiem pracowałem, dziś we wszystkiem prawie odkrywam tyle bojaźliwości i nieśmiałości, że się sam przed sobą wstydzę. Ach, ja przeczuwałem, że tak się stać może, ale czyż można było inaczej? Ograniczony tylko na własne zdanie, ogołocony ze wszystkich estetycznych zasiłków i podsyceń — czyż mogło być inaczej? Ale niema nic złego, coby na dobre nie wyszło. Już wielkiem szczęściem dla mnie, że wiem, że pobłądziłem, i jak ma się złemu zaradzić« (List z 26/1).

Ta autokrytyka powstrzymuje dalszą pracę nad »Wojną«.

Chce najpierw poniekąd wyrobić sobie sąd objektywny o swojem dziele i zmierzyć swe siły z siłami innych. 16-go stycznia ogląda rysunki Bidy, »najsławniejszego tutaj rysownika. Bez najmniejszej przechwałki powiedzieć mogę, że lepsze rzeczy rysować umiem. Powróciwszy do domu i popatrzywszy na własne roboty, zupełnie nie zwątpiłem, przeciwnie, co do Wojny nabrałem tyle otuchy jak nigdy jeszcze. Ona, doprawdy, postawi mnie na nogi całą gębą, ale dużo poprawiać będę musiał. Niestety, jak myślałem tak się i stanie. Będę musiał dużo poprawiać, aby jej część pierwsza wyrównała drugiej, która będzie i musi być bardzo dobra.

»Ach gdybyś wiedziała, jakim dziś jestem dziwnie zadowolonym, jak widzę jasno, jak wiem dobrze, czego mi niedostaje!«

Zaraz nazajutrz projektuje cały tuzin zmian, pomiedzy innemi i tę, że Beatryks wszędzie »nad główką dostanie gwiazdeczkę«. Bardzo ciekawą enuncyacyą artysty jest list z 18-go stycznia: »Nigdy się przed tobą nie przyznawałem, bo sam nie wiedziałem, jak radzić. Ale już od początku w kilku moich obrazkach do Wojny przeczuwałem jakieś błędy głównie w obrazku, gdzie odbywa się losowanie, gdzie wychodzą na wojnę i tam, gdzie się pali«.

»Dłuższe niewidzenie tych obrazów, czy galerya luksemburska, czy węzeł gordyjski sam rozwiązał się w głowie, dość, że dziś wypłynąłem na czyste. Wiem wszystko i zaraz Ci powiem: Zaraz w pierwszym (Losowaniu) wymazałem tego stojącego pod miarą, zmieniłem żołnieża, który drzwi zamyka, kilka rzeczy w postaci młodego bohatera inaczej narysowałem. Teraz główna akcya stała się w obrazie dominującą i niczem nieosłabioną; żołnierz nie robi linii pochyłej od góry, co przyczynia się do zaokrąglenia całego obrazu. Wymazanie tego z pod miary, jest najgłówniejszą ozdobą obrazu, żołnierz poprzednio patrzył się na niego, a ma teraz głowę zwróconą ku losującemu, on

»sam został taki jaki był wprzódy, tylko, że więcej zaciął usta i silniej ścisnął kapelusz, a głębiej sięgnął do urny. Czy go widzisz? Z drugiego obrazku znikła staruszka, na lasce oparta, — (o którejto postaci przedtem przelotnie raz wspomniał), — a teraz biedna żona, jest zupełnie opuszczoną, a Beatryks ściągnęła łapkę z ramienia swego Danta, i położyła na swej piersi. Bardziej zasmętniała, a zyskała na powadze. W następnym, gdzie pożar, artysta podpadł zupełnej metamorfozie. Nie po turecku, ale po artystowsku będzie siedział oparty, gdzie upadł na siłach pod skałą; co będzie z jego rękoma, sam jeszcze nie wiem«....

Sentymentalna scena »Pożegnania« zamuje go najżywiej; »Taki nędzny obrazek przódy, dziś mówi do serca głośniej, jak wszystkie inne, niebo bardziej się zasępiło, krzewy więcej porosły, drzewo w głębi bardziej pochyliło się potężnymi konarami swoimi, tak, jakby cały obraz w ramy ujęło. Natura żyźna, bujna i rozkoszna, tem smutniejsza jeszcze biedna opuszczona. Ten kontrast będzie tu widoczny, a obraz dużo zyska na poetyczności, której przedtem nie miał« — 26-go stycznia był obraz ten »znowu na porządku dziennym« — 7-go lutego »już jest gotów, prócz pielucha i chusty, która zwisa po sukni Opuszczonej«, ale następnego dnia raz jeszcze cały obrazek, »jeden z najpiękniejszych, przepoprawił od góry do dołu«. »Głowę jej w tył zwiesiłem, jak gdyby to ostatnie zawołanie odjeżdżającego męża na wskróś jej serce przeszyło«.

Drugą połowę lutego poświęca na zupełne prawie przerysowanie figur artysty i geniusza według draperyi i stroju na żywym modelu; zmian kompozycyjnych wprowadza już mało, jednę tylko na »Pożarze«, a drugą na »Zniszczeniu«, które ciągle jeszcze do pierwszej części »Wojny« zalicza. »Przybył wczoraj kawał muru, drzwi i piec, którego nie zmieniłem ani w szafę, ani w komin, tylko trochę przeistoczyłem, żeby miał cechę mniej polską«. Jeszcze 6-go marca siedzi nad tym »ostatnim obrazkiem do pierwszej części, który, »jakoś się na to zanosi, że będzie efektowny i piękny, chociaż straszny«.

»W trzynastu obrazkach małych i niepozornych powiem najwyraźniej to, o czem od wieków wszyscy gadają i na co narzekają, ale czego nikt do tego czasu obrzydzić nie potrafił. Oprócz tego będzie to dobrze i pięknie rysowane. Musi, musi, musi, być tak!!!« Wyrażając się dość ujemnie o niektórych dziełach, przeznaczonych na wystawę, dodaje: »I owszem, Matejko tem bardziej pójdzie w górę. Ach, Boże, niechby on stanął na równi z tym mądrym, zarozumiałym zachodem i pokazał mu, że pod naszem mglistem, chmurnem i smętnem niebem bije serce pełne miłości, a głowy są równie otwarte, jak na zachodzie! O twego »kacyka« możesz być spokojną. On swoimi masiopemi. tylko prostą czarną kredką rysowanemi obrazkami, nie powstydzi się przed panami Francuzami. On im w tych rysunkach cichym głosem, jakby tylko na ucho powie, na co nas właściwie Bozia tu posłał, czy na to, żebyśmy hołdowali smakowi głupiego, pieniądzmi brzęczącego motłochu, abyśmy schlebiali mu i łechtali go przyjemnie w jego mizernych zachciankach, abyśmy byli kupcami,

jak aktorzy przedmiejscy, niezgrabniki, okrywający się w draperye poważne i piękne boskiego artyzmu? — czy też na to, abyśmy w pracy naszej nie suchem słowem, ale jakby łagodnym śpiewem pełnym miłości i rzewności ludziom powiadali, że mają wiele grzechu i niecnoty, ale, że mają serce i uczucie prawości w sobie, choćby głęboko ukryte, a więc prawo, — do Bóstwa nawet! Ach Boże, gdyby mi ręka zawsze tak poszła, jakby je moje serce poprowadziło, ach, prawdziwie, że byłbym wielkim malarzem! Biada temu, co drogę piękna raz opuści, bo na nią nigdy więcej nie wróci, bo ona ma więcej ostów i jest ciernistszą, jak wszystkie inne. I bardzo naturalnie! Taki człowiek, dający się unieść jakimś zyskiem, czy goniący za próżną sławą i rozgłosem, przestaje kochać ludzkość dla swej własnej miłości. Raz tej zakosztowawszy, już tamta mu nie smakuje. Ale czyż można pracować szczerze i pięknie dla ludzkości, jeśli się jej już nie kocha? Jeśli u takiego człowieka zobaczę prawdziwe piękno na sztaludze, to powiem, że to Bóg, a nie on sam malował!«

19-go stycznia pokazał »Wojnę« Gerôme'owi. Uwagi jego, ogromnie trafne, są te same, które skończone dzieło dziś jeszcze nastręcza. »Bardzo chwalił. Ale na takiego artystę i taką muzę nie chciał się godzić. Radził koniecznie, abym te dwie figury w ułożeniu i traktowaniu zupełnie odróżnił od reszty obrazu, żeby one występowały raczej jako istoty wyższe, więc albo cienie, albo duchy, albo wizye, aby nie należały do tych, którzy są aktorami właściwych obrazów, wreszcie, żeby to na pierwszy rzut oka było zrozumiałem, że to są figury, tylko w mojej duszy widziane«.

»Prócz tego zauważył Gerôme, że głowa geniusza za mało jest klasyczną, a zanadto ziemską«. »Za to jedno — dodaje żartobliwie artysta — nie kocham go, nienawidzę, nie cierpię go; szkaradny, szkaradny!«

Styczność osobista z Gerômem i innymi artystami pobudziła go do ponownego zastanowienia się nad stosunkiem idei do techniki w sztuce wogóle.

Odbywa się pewna transformacya jego wewnętrznego przeświadczenia; sztuka, która go tutaj z niezmierzonem bogactwem witała, była inną, bliższą życia, docierała głębiej do jego zjawiska realnego, chwytała je usilniej i bezpośredniej, niż ta, którą dotychczas był poznał i sam uprawiał. Pojęcie realizmu, jako czynnika niezbędnego, zaczyna stawać się dla niego koniecznością, zadaniem określonem i jasnym celem. Otwierają mu się oczy na misterność techniki, na ową nieprześcignioną dotąd *justesse* sztuki francuskiej.

Obszerniejsza biografia powinnaby w tem miejscu rzucić przekrój przez sztukę paryską, co tyle znaczy, co i przez francuską – taką, jak się ona przedstawiała z początkiem roku wystawowego 1867-ego, więc w tych dniach, w których Grottger szybkim a bystrym wzrokiem w niej się rozglądnął. Wielki zawód zrobił nam na tym punkcie właśnie p. Antoni Potocki, on, do omówie-

nia tej kwestyi szczególnie przysposobiony, zbywając stosunek Grotgera do sztuki francuskiej uwagami ogólnemi.

Niewątpliwie, sztuka francuska, choć trzykroć ważniejsza od sztuki wiedeńskiej, nie mogła wówczas, w tej ostatniej fazie rozwojowej naszego mistrza, kiedy on »Lituanią« już był stanął u szczytu swej twórczości, a »Wojną« dopinał właśnie swego ideału duchowego i etycznego, ani w drobnej części mieć dla niego tego znaczenia, które miała tamta dla rozwoju ośmnastoletniego chłopca. A jednak czyż mogła »naocznia« dzieł takich mistrzów jak: Ary Scheffer, Ingres i Delaroche, których Grottger tylekroć przedtem wymieniał jako superlatywy sztuki współczesnej, zostać dla jego twórczości bez wrażenia?

O stosunkach osobistych naturalnie nie mogło być mowy. — Delaroche i Scheffer już od lat kilku nie byli między żyjącymi; pierwszy zmarł w roku 1856-ym, drugi w r. 1858-ym, a Ingres właśnie dogorywał i zmarł (15 stycznia 1867), nim artysta ponownie dotknął się kredką kartonów »Wojny«. Nie żył także już Hippolyte Flandrin, a jego freski czy to w kościele św. Wincentego a Paulo, czy w St. Germain-des-Près, nie mogły zatrzeć w pamięci i fantazyi naszego artysty ważniejszych i głębszych — zdaniem mojem — fresków Führicha w kościele w Altlerchenfeld, jak tego jasno dowodzą kształty, nadane przezeń teraz Bogu Ojcu na ostatnim kartonie »Wojny«. Jednakże stawiam tu kilka kwestyi do dyskusyi! Czy obrazy Ingres'a, ograniczające się przeważnie do kompozycyi o dwu lub trzech figurach, nie mogły wpłynąć poważnie na proces uproszczenia, przeprowadzony teraz przez naszego artystę z taką energią na kartonach przywiezionych z Polski, i na coraz bardziej malejącą liczbę osób na kartonach powstających w Paryżu? Czy ten bardzo szczery sentyment i liryzm Ary Scheffera, przebijający się w jego »Monice« (który to obraz przed dwunastu laty Grottger widział i podziwiał w Krakowie), dalej w »Chrystusie pocieszycielu«, w »Jakubie i Racheli«, w »Chrystusie i Janie«, nie mógł utwierdzić ponownie artysty naszego w jego wierze w wyższość tych właśnie momentów, w konieczność dania im pierwszeństwa przed wybrednościami techniki przerafinowanej, a tak ubogiej na duchu, jaką on z przestrachem i prawie z oburzeniem konstatował na licznych obrazach, przeznaczonych na tę wystawę światową?

Ary Scheffer i Artur Grottger! Mogłaby powstać z tego interesująca bardzo paralela, boć oni obaj, tak blizcy sobie w fazie końcowej, wychodzą pierwotnie od bitew i szalonych ataków, a o »Gretchen« Grottgera mógłby był Heine-niecnota to samo powiedzieć, co o »Gretchen« Scheffera, że »to jest co prawda Gretchen Jana Wolfganga Goethego, ale taka, co przedtem przeczytała całego Fryderyka Szyllera«.

A Hipolit (właściwie Paweł) Delaroche? Sądzę, że tu już kwestyi stosunku Grottgera do jego sztuki nie trzeba koniecznie ubierać w formę zdania pytającego. Tu związek jest, związek, opierający się na długoletniem obeznaniu się naszego artysty z dziełami francuskiego malarza, którego równie łatwo prze-

cenić, jak niedocenić. Oczywiście mam tu na myśli tylko dzieła Delaroche'a z epoki ostatniej, mistycznej i religijno-elegijnej, poczynającej się z śmiercią jego żony (córki Horacego Verneta), t. j. z rokiem 1845-ym. Bo wpływ, jaki obrazy Delaroche'a z jego epoki poprzedniej, w których sztylet, gilotyna i wyrok śmierci są »ultima ratio«, wywarły na sztukę polską, znaczy się nazwiskami Simmlera i Lessera i przeraźliwemi kopiami Tysiewicza-Niewiarowicza w galeryi ks. Lubomirskich we Lwowie. Ale przypominam następujące kompozycye Delaroche'a: »Pogrzebanie Chrystusa« z r. 1852, obraz, który mojem zdaniem i na »Pietà« Anzelma Feuerbacha (w galeryi hr. Schacka) nie pozostał bez wpływu, »Chrystus z krzyżem« z r. 1853-ego i »Mater Dolorosa« z tegoż roku, dalej z roku 1855-ego »Marya wraca z Golgoty w towarzystwie św. Jana i innych świętych niewiast«, wreszcie z r. 1856-ego »Matka Boska w kontemplacyi nad koroną cierniową«. Dzieła te, to w mniejszej części tylko, obrazy olejne, przeważnie zaś kartony kredkowe, reprodukowane już wówczas stalorytami. Jeżeli się przypatrzymy paryskim kartonom »Wojny«, ich wspaniałym draperyom, długim przeciągłym liniom ich konturów i ich elegijnemu nastrojowi, nie podobna się oprzeć przypuszczeniu, żeby ta bezsprzeczna zupełnie analogia nie była w części choćby wypływem pewnego oddziaływania Delaroche'a. Ale kwestyę tę należy jeszcze bliżej zbadać.

Poza tem nie umiałbym nazwać innych dzieł na horyzoncie sztuki francuskiej tego roku, któreby mogły oddziałać na »Wojnę«. Ale i tu mogę się bardzo mylić.

Znam jednakże jedno dzieło, przy którem widzę stosunek odwrotny. Dzieło to jest również wypływem pesymistycznych nastrojów i poglądów, jest również cyklem przeraźliwych obrazów ludzkich błędów i obłędów, którym to obrazom ich twórca — analogia trzecia — tak samo w szacie wiernego autoportretu towarzyszy. Twórcą tym jest Auguste Glaize (1812–1893), a dziełem jego, to obraz olejny p. t. »*Spectacle de la folie humaine*«. Pomysłowy i myślący ten artysta staje (w aksamitnym kostyumie z szeroką białą kryzą) na brzegu obrazu i, kłaniając się ironicznie przed publicznością, wskazuje na cykl fresków, a zatem na szereg obrazów w obrazie, przedstawiających najstraszniejsze okrucieństwa, które ma na sumieniu ludzki obłęd: i tak widzimy rzeź, której dupuścił się »wybrany naród«, biorąc w posiadanie ziemię obiecaną — okrucieństwa prześladowania pierwszych chrześcijan — tępienie Hugenotów ogniem i mieczem — ofiary gilotyny. Tylko wszystko jest tu po parysku i po francusku ironizowane. U naszego artysty marszczy się czoło i brew i zwierają się powieki w świętem oburzeniu, tu zaś wykrzywiają się wargi w napół cynicznym uśmiechu. »Zbłaźnił się świat!« mówi Krasiński.

Mam przekonanie, że między obrazami cyklu Grottgera, a tym cyklem w obrazie Glaize'a zachodzi stosunek przyczynowy, ale odwrotny, a mianowicie dzieło naszego mistrza »natchnęło« *(sit venia!)* tę bądź co bądź niepospolitą i bardzo interesującą kreacyę paryskiego malarza, odróżniającego się »cyklem

męczenników idei« tak niepospolicie od czcicieli »sztuki dla sztuki«, w komunału tego pojęciu najpłytszem, które i u nas estetyka niedawno chciała propagować.

Wpłynął więc cykl Grottgera, który przecież bardzo wybitnie na wystawie światowej zwracał na siebie uwagę i publiczności i artystów, na kreacyę Glaize'a, a fakt ten, w tym przypadku dla mnie bardziej niż prawdopodobny, należy przecież także do historyi »Wojny«. »Wojna« mistrza polskiego wywodzi się duchowo od »Przedświtu«, pseudo-cykl Glaize'a, *Le spectacle de la folie humaine,* zapowiada Anatola France'a.

Niech na razie te luźne uwagi i pytania wystarczą. Może rozświecą one choć w najogólniejszych zarysach kwestyę stosunku »Wojny« do artystów francuskich, którzy mogli wpłynąć na jej duchową treść.

Również ważnym, i może widoczniejszym, bo bardziej na powierzchni tego cyklu leżącym, była podnieta która wyszła od wymienionych powyżej realistów, jak Bida, Gerôme, i Giacomotti.

Poznawszy ich technikę i fakturę przychodzi Grottger z końcem stycznia do następującego wniosku: »Najwięcej to mnie cieszy, że w tym duchu, w jakim Wojnę rozpocząłem, realizm może być podniesiony do ideału. Mogę być realistą w szczegółach, ale być poetą w całości. To uważam za najwłaściwszą drogę dla tegoczesnego artysty«. 11-ego marca dopiero doczekały się dwa pierwsze obrazy »ostatecznej formy« i zostały w ramy oprawione: Są nie do poznania, tak pięknie i wspaniale wyglądają«. Następnego dnia był w gmachu wystawy i widział salę, »w której najpierw »Lituanika«, a potem »Wojna« będzie wystawioną«.

Fantazya twórcza, dotychczas jak gdyby sztucznie zatamowana, budzi się nagle w ostatnim tygodniu marca z całą potęgą i źródło natchnienia nie przestanie już odtąd bić, aż do ukończenia dzieła.

I tak czytamy w liście z 21-ego marca 1867 to nadzwyczaj ciekawe wyznanie estetyczne: »Z całą śmiałością najpewniejszego zwycięstwa wojownika rzuciłem się w odmęt nowych, a dotąd tylko w głębi duszy przechowywanych myśli, ani jeszcze jedną linią nie nakreślonych, a więc dla mnie samego zupełnie obcych«.

Pierwszym owocem twórczości paryskiej nad »Wojną« jest »Głód«. »Matkę z głodnemi dziećmi już podrysowałem, część krajobrazu i nieba już skończona, za 5 dni najdalej będzie obrazek gotów, a tak z całą Wojną uwinąłbym się bardzo prędko«. Postać niewiasty zadumanej w bieli należy chyba do najprzedniejszych, jakie stworzył. Ale pozostawiam to sądowi czytelnika, czy obrazu tego z jego treścią przeważnie anegdotyczną, nie możnaby, podobnie jak »Komety« w pierwszej redakcyi, zaliczyć do tych utworów, które nieco »kokietują spektatora«.

Ledwie skończył »Głód«, zaczyna »Szpiega«, a 2-go kwietnia obrazek ten już





»WOJNA«. XI. »LUDZKOŚCI, TY RODZIE KAINA!«

Jednakże i tego terminu, jak inaczej prawie być nie mogło, nie dotrzymał. Ale co dziwniejsze! Przez dziesięć dni nie daje żadnej wiadomości o postąpieniu, względnie o ukończeniu tej wielkiej pracy. Ta przerwa w dziele, oczekującem niejako ostatniego tylko dotknięcia ręki, zdaje się być wprost zagadkową. Zagadkę tę rozwiązuje nam list z 17-ego maja. Artysta donosi w nim o wizycie francuskiego malarza Giacomottiego. Ten, oglądając »Wojnę« — »tak okropnie ją skrytykował, że Kocie ledwie się nie przewróciło ze strachu i, co być mogło, nie wyrzuciło go za drzwi«. »Że słuszność miał z tym sądem, tego najlepszym dowodem są odmiany, ktore przeprowadziłem we Wojnie, z których najgłówniejszą jest ta, że niema ani Ciebie, ani mnie, na obrazach tylko jest geniusz, jak posąg klasyczny ożywiony, i młodzieńczy artysta, z głową do rafaelowej podobną. Już wszystko zmienione, prawda, że przez trzy dni z domu wcale nie wychodziłem, zamknięty prawie, siedziałem i rysowałem najwścieklej, ale już wszystko ukończyłem«.

I tę ostatnią wiadomość należy przyjąć z pewnem zastrzeżeniem. Bo dopiero 27-go maja donosi, że »Wojna« »ostatecznie została poprawiona i teraz już bez apelacyi tak pójdzie na wystawę, tylko na niej jeszcze jedną rękę trzeba wyrysować i torso jednego geniusza i artystę w ostatnim małym obrazku. Także ów biblijny karton, nad którym siedział, jeszcze nie jest gotowym«. Dzieło więc jest niby ostatecznie skończone, a jednak zostaje jeszcze w pracowni. Przychodzi teraz ciężka reakcya, jakiej z matematyczną prawie pewnością spodziewać się było można, reakcya, która się wyraża w tem tak zwięzłem, a w swej zwięzłości tak tragicznie cierpkiem wyznaniu z 31-go maja: »Wojnę przestałem już kochać. Odkąd przestała być jedyną nadzieją moją, nie dziw, że dla niej zobojętniałem«.

Oto ostatnia wzmianka o niej, jako o dziele osobistem. Wspomina ją jeszcze raz tylko w dwa miesiące później — w liście z 27-go lipca, ale już jakby dzieło obce, z zupełną obojętnością: »Wojna od kilku dni już na wystawie, bardzo dobrze umieszczona«.

*

* *

Oto historya dzieła, górującego ideą abstrakcyjną nad wszystkiem, co sztuka polska dotąd stworzyła. Instynkt, instynkt geniusza skierował kroki Grottgera do Paryża. Nie w sielankowem zaciszu wioski żółkiewskiego »cyrkułu«, nie w »mateczniku« krakowskiego rynku, nie w gwarnym ulu szlacheckiej gościnności, lecz w światowem mieście dopiero zdołała się ujawnić dzieła tego światowa idea.

Tu wieczna wre wojna, tu szpieg, tu pohańbiciel, tu świętokradca mija się z twórcą co krok; na bulwarze, w teatrze, w kawiarni, na bruku, wszędzie gdzie spojrzy, — więcej zoczy »szakali«, niż »ludzi«.

Tu dopiero jest tło właściwe dla »Wojny«. A tłem tem jest Paryż, ów kolos, pożerający sam siebie co dnia, co rana odradzający się z własnej siły piekielnej, ten potwór-moloch, budowany od wieków, w jękach, znoju i pocie czoła, milionami rąk, milionami mózgów, »ponad siły nasze«, istna budowa piramidy Cheopsa, ujęta w paragrafy, budowa Niniwy — na akcye.

Teraz i tutaj dopiero, na widok tego życia-śmierci bez końca, tego kolosu wiecznego zła, wydobywa się cała poezya tragizmu, spowita w pierwotnym pomyśle, drzemiąca do tej chwili jeszcze po większej części w myśli twórcy tylko.

Na kirowem tle tego wiecznego zła i upodlenia żarzy się płomienna dusza Artura Grottgera i wznosi się z niej ku niebiosom płomień miłości Bożej — jak z ofiarnego ołtarza Abla.

W tej fazie życia, u progu lat męskich (ale i u krańca żywota!), w tej dojrzałości umysłu, wypracowanej długą walką wewnętrzną, w tem bogactwie serca, zaskarbionem najgłębszą miłością, i w obliczu tego wiecznngo zła, mogą dopiero zrodzić się oba ostatnie kartony »Wojny«, razem z »Lituanią« i »Wedetą« — dzieła jedo ducha i ręki najwyższe — iście nieśmiertelne.

Im bliżej Grottger był końca, tem głębiej i potężniej ujmował problem zasadniczy dzieła i tem wyższy znajdywał dlań wyraz. W obrazie dziesiątym chwycił całą ideę najpotężniej. Tu znalazł formę najprostszą dla wyrażenia swego mistycznego pesymizmu: Zbezczeszczenie świętości — oto dzieło, na które zdobyła się ludzkość.

Nieraz pytam sam siebie, czy te ostatnie trzy kartony: »Pobojowisko«, »Zbezczeszczenie« i »Artysta przed obrazem gniewu Bożego« nie są właściwie sumą cyklu całego, czy nie mówią wszystkiego co do treści i formy, co tylko artysta chciał kiedykolwiek wypowiedzieć? Czy i tu część nie jest większą od całości? Długie miesiące mozolił się artysta nad pierwszymi ośmioma obrazami, noszącymi jeszcze i w swych kształtach ostatecznych widoczne ślady owego »nieznośnego wydłubywania«. Te trzy ostatnie zaś, obok »Wedety« i całej »Lituanii« dzieła jego najświetniejsze, są owocami dziesięciodniowej pracy.

I kartony »Wojny« należy »ważyć a nie liczyć«.

»Wojna« z fazy krakowskiej i porębskiej, taka wypracowana, rysowana tak ściśle programowo, tak równą techniką, bez wahań estetycznej linii, bez żadnych zboczeń od przyjętego kierunku, taka celowa, mogłaby należeć do rzędu dzieł sztuki »dydaktycznej«, podobnie, jak np. »Dzwon« Szyllera liczy się do dydaktycznej poezyi. Tu i tam kieruje węglem czy piórem artysty i poety program, a ten program trzyma w okowach ideę geniusza. Idea »Wojny« jest w tej fazie jeszcze wyższą od jej artystycznego ujawnienia. Ale poeta »Dzwonu« stał się twórcą »Wallensteina«. A jak postać Napoleona stała się duchowym i estetycznym fermentem »Wallensteina«, tak stał się Paryż fermentem drugiej części »Wojny«. Ogrom konturów »pierwszego miasta świata« odbija się w monumentalnej wielkości konturów ostatnich obrazów

cyklu. W tych końcowych kartonach stanął artysta niejako ponad sobą. O ile tamte kartony może nie dorastają do wyżyn idei — sąd tem bardziej uprawniony, iż wydany dwukrotnie przez samego artystę, z przeświadczenia i po dojrzałej rozwadze — o tyle mamy w obu ostatnich kartonach dzieła o wiele wspanialsze i duchowo wyższe, niż te, które leżały w myślowym programie i świadomym zamiarze twórcy. Dowód nowy, że sztuka nie znosi zamiaru, programu i podkreślonej celowości. Ostatnie obrazy nie zbaczają od idei zasadniczej cyklu, ale dźwigają go na poziom o wiele wyższy. Te dzieła, które ujrzały światło dzienne w Paryżu, w końcowych dniach kwietnia i pierwszych maja, to już nie wykonanie programu, który sobie Grottger może gdzieś w rogu szkicownika nakreślił, ale spełnienie programu, zakreślonego twórcy — ręką inną, wiodącą go przez ciężkie i gorzkie życie, przez śmierć tak przedwczesną, do — nieśmiertelności!

Końcowe kartony — to już nie »Wojna« tylko — to już nie tylko jeden rodzaj występku czy zboczenia ludzkości — to obraz, to całość, rzekłbym, synteza występku, symbol złego, tkwiącego w trzewiach ludzkości.

Początkowe obrazy — to echa wystrzałów armatnich z pod Custozzy i Sadowy — na widok tych ostatnich zwija i kurczy się dusza ludzka w lęku grzmotów sądu ostatecznego.

Naród żywotny długo żyje instynktem, prze naprzód, walczy i zdobywa, to mieczem, to pługiem, to mózgiem, długo czuje, nim się obudzi w nim myśl-sumienie — i nim on zdoła dać tej myśli wyraz jasny i zrozumiały.

Z chwilą, gdy naród poczyna myśl idealną, wyrasta z lat młodzieńczych i wkracza w epokę męskości. Każden naród ma swą odrębną myśl podstawną i w odrębnej formie odbywa się ten proces zmężnienia. Dla narodu, rozwijającego się linią etyki, jest chwila ujęcia momentu zła, jako stałej, trwałej mocy, chwilą wielką, przełomową. Z chwilą, gdy naród otrzymuje z ręki wybrańca - posłannika widomy obraz, duchową syntezę tej świadomości, wyrasta on o całą piędź, wstępuje na wyższy stopień dojrzałości duchowej, mnoży swą siłę, zdwaja swą żywotność.

Naród polski wstąpił na tę wyżynę z chwilą, gdy otrzymał z rąk Zygmunta Krasińskiego — »Psalmy«, z rąk Artura Grottgera — »Wojnę«. Ale naród nasz ma swój głos także w koncercie narodów, a idee, które on odrębnie, na swój sposób kształtuje, mają swe oddzielne stronnice w odnośnej księdze dziejowej.

Przed wielu wiekami — można je liczyć na dziesiątki — byli myśliciele — filozofowie — ojcowie kościoła — mistycy, — którzy budzili w ludzkości tę świadomość zła, którzy słowem i pismem dawali jej wyraz donośny, poważny i wyniosły. Ale natura ludzka tem jest ułomna czy bogata, że oko jej żąda obrazu, ucho żąda dźwięku, a zmysły tej »anielskiej miary, bez której ludziom nie zda się poeta«. Pierwszym, który wypowiedział światu syntezę zła tą »anielską miarą«, był Dante (około r. 1300); w dwa wieki po nim i na nim

wzniósł się jeszcze wyżej Michał Anioł. Dwa lat dziesiątki z górą przegradzają »Psalmy« od »Wojny«, ale kiedyś, w przyszłości, patrząc się z wyżyn perspektywy wieków na przeszłość, powie się, że około połowy wieku XIX-ego otrzymał naród od nich obu pierwsze trwałe obrazy wiecznego zła.

Czy i po nich i na nich wzniesie się znowu kiedyś nasz przyszły Michał Anioł?

Naród, który żyje — może czekać!

A twórca-wybraniec, któremu danem było takie obrazy stworzyć, otrzymał także dar zrozumienia wartości swego dzieła i samego siebie:

W tych samych dniach, gdy to wzniosłe dzieło kończył, popłynęły mu z pióra następujące wielkie słowa: »Czuję, że wielki świat jakiś, pełen tajemnicy dotąd, zaczął mi się rozwidniać i cud jakiś coraz wyraźniej pokazywać. Na tle wszystkiego zdawało mi się widzieć jak gdyby szczyt i kraniec tego, do czego dążyłem instynktowo i dokąd w przyszłości już napewno powędruję. Zdawało mi się, że moja prawica silniejsza, niż zwykle, mój węgiel wymowniejszy, i że miejsce, na którem stoję, jest piedestałem jakiegoś posągu«.

Grottger staje temi słowy poniekąd już poza życiem i ponad niem: czuje się już bardziej cząstką i sługą wieczności, niż panem doczesności. Wielkość duchowa mówi z tych słów i porywa nas swymi organowymi tonami. Oczyma duszy naszej widzimy już posąg, wznoszący się wyniośle na tym piedestale. Korzymy się przed nim, wielbiąc i kochając, a nie pytamy się, czy ten pomnik uwiecznia pamięć w pierwszej linii artysty, czy — człowieka.

KONIEC.

BIBLIOGRAFIA.

Antoniewicz Bołoz J.: Tekst do »Portretu narzeczonej« A. G-a. »Sztuka H. Altenberga.

Aren F. M.: A. G. Eine Reminiscenz. Wien, 1879.

Bełcikowski A. dr.: A. G. w Krakowie. »Świat«, 1893.

Bunikiewicz W.: Pierwsze lata Grottgera. »Nasz Kraj«, 1906.

Fedorowicz Wł.: A. G. Ze wspomnień jego przyjaciela. »Katalog wystawy dzieł A. G-a. Lwów, 1906 i (z małemi zmianami): Przegląd. 1906. Nry 130—2, 135—9.

Kantecki Kl.: A. G., szkic biograficzny. Lwów, 1879.

Kordyan: Wojna. Według obrazów A G-a skreślił — . Tarnów, str. 71.

Kraszewski J. I. Rachunki z r. 1867 (399—426).

Mien J.: A. G. »Świat«, 1888.

Mycielski J.: Sto lat dziejów malarstwa w Polsce. 1896. (696—702).

Niewiadomski Elig: A. G. »Tyg. Illustr.« 1897. Nr. 50, str. 979.

Piątkowski H.: Album sztuki polskiej. Warszawa, 1900.

Tenże: A. G.: »Tyg. Illustr.« 1908, str. 144—147.

Pini T.: Tekst do »Wojny« A. G-a. H. Altenberg, Lwów (1907).

Potocki A.: Grottger. Lwów, 1907, z 251 ilustracyami.

Tenże: Tekst do »Warszawy« A. G-a. H. Altenberg. Lwów (1907).

Tenże: » » »Polonii« » » » . » » »

Rogosz J.: A. Grottger. Jan Matejko. Studya o sztuce w Polsce. Lwów. 1876.

Sarnecki Z.: A. G. Wielka Encyklopedya. Warszawa (b. r.).

S. T.: Tekst do Albumu G-a »Wojna«. Wiedeń. Fr. Bondy, 1890.

Szczepański A.: A. G. Ustęp z dziejów sztuki polskiej. Kraków, 1868.

Tenże: Tekst do »Albumu G-a »Polonia«. Wiedeń. Fr. Bondy, 1888.

Tarnowski St.: A. G. »Przegląd Polski«, 1874. I. 1—54.

Tenże: Chopin i Grottger. Kraków, 1888.

Ujejski Kornel: Mowa miana na pogrzebie ś. p. A. G-a we Lwowie, 4-go lipca 1868. »Dziennik Lwowski«.

Wdowiszewski J.: A. G. »Świat«, 1888.

Wurzbach Alf. von: Biografia i tekst do: A. G-s Skizzenbuch«. Wien. H. O. Miethke, b. r. (1874).

Wysocki Alfred: A. G. w Porębie. »Gazeta Lwowska«, 1906. Nr. 197.

Zagórski Włodz.: A. G. »Tyg. Illustr.«, 1897 ?

Z(awadzki) Wł.: A. G. »Tygodnik Illustrowany«, 1868, str. 25.

Antoniewicz Bołoz J.: Katalog wystawy sztuki polskiej 1764—1886. Lwów, 1894.
Katalog wystawy dzieł A. G-a w r. 1885 w Krakowie.
» » » » » » we Lwowie.
Olszewski M.: Katalog wystawy dzieł A. G-a. Lwów, 1906
(Pini T.): Dodatek do katalogu wystawy dzieł A. G-a. Lwów. 1906.

Sam artysta wydał w r. 1858 w Wiedniu litografowany portret ks. Ad. Czartoryskiego. w r. 1866 we Lwowie »Wieczory zimowe«. fotografowane przez Szajnoka, w Paryżu w r. 1867 ośm luźnych dzieł kredkowych, fotogr. przez emigranta Skrzyńskiego. Cykle: »Warszawę I«, »Polonię«. »Lituanię« i »Wojnę« wydali w r. 1861, 1863, 1866, względnie 1867 Miethke i Wawra w Wiedniu, a po śmierci »Lituanikę«, druk. »Czasu« 1872, wszystkie cykle zaś Bondy w Wiedniu 1887—8, Kaczurba w Krakowie 1890, H. Altenberg we Lwowie 1907 i inni, — »Wieczory zimowe« Fr. Bondy w r. 1902, — wybór dzieł p. t. »Kredką i paletą« E. Trzemeski we Lwowie — znaczny, starannie dobrany zbiór dzieł H. O. Miethke p. t. »A. G-s Skizzenbuch«, dwa tomy 1874, podobny zbiór za staraniem siostry artysty Bondy w r. 1890, najliczniejszy zaś H. Altenberg w znakomitych fotogr. reprod. 1907—8.

SPIS ILUSTRACYI.

(Dzieła, reprodukowane po raz pierwszy, oznaczone gwiazdką dzieła, przedtem nie znane, oznaczone dwiema gwiazdkami. Dzieła, podane bez autora, są utworami Artura Grottgera).

a) W tekście:

b) Tablice:

1. Portret malarza Franciszka Tepy. Lwów, luty 1866. Rysunek kredką. Własność p. Wandy Młodnickiej we Lwowie.

**2. Egzekucya szpiega. Lwów (?) 1847. Akwarela. Własność prywatna w Warszawie.

3. Wycieczka na Kahlenberg. Wiedeń, lato 1856. Akwarela. Własność Galeryi miejskiej we Lwowie.

**4. Przejażdżka. (Pułkownik Podlewski z amazonką w Praterze). Akwarela. Wiedeń, 1856. Własność p. Leona Podlewskiego w Czernielowie.

*5. Portret klaczy Beffy. Alba (Stuhlweissenburg), lipiec 1860. Olejny na tekturze. Własność Zygfryda hr. Pappenheima w Isza Szent-Györgyi.

6. Maurycy Schwind: Baśń o siedmiu krukach. (Fragment). Monachium, 1857—8. Akwarela. Własność Muzeum książęcego w Weimarze.

**7. »Wczoraj — Dziś — Jutro« czyli »Trzy dni z życia rycerza polskiego«. Monachium, listopad — grudzień 1858. Sepia. Własność hr. Mary[1] Haugwitzównej w Monachium.

**8. »Uciekający czerkies«. Monachium, listopad 1858. Akwarela. Własność hr. Maryi Pappenheimowej na zamku Pappenheim w Bawaryi.

9. Studyum. (Portret młodzieńca z pasem litym na głowie). Barszczowice, sierpień — październik 1860 (?) Olejny na tekturze. Własność jak Nr. 1.

10 Modlitwa wieczorna rolnika. Wiedeń, 1864—5. Olejny na płótnie. Własność hr. Stanisławowej Tarnowskiej w Śniatynce.

11. Parki. Wiedeń, 1862. Olejny na płótnie. Własność Gabinetu historyi sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

12 Śmierć Borejszy (epizod z bitwy pod Małagoszczą). Wiedeń, 1863. Rysunek kredką. Własność dr. Henryka Jordana spadkobierców w Krakowie.

13. Wedeta. Wiedeń, 1865. Rysunek kredką. Własność p. Władysława Fedorowicza w Oknie.

14. Przejście przez granicę. Wiedeń, 1865. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 10.

15. Pod murami więzienia. Lwów, styczeń 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 1.

**16. »Nocturno«. Wiedeń, 1864. Olejny na płótnie. Własność p. Karola Demla w Wiedniu.

17. Studyum. (Portret damy w żółtej draperyi). Wiedeń, maj 1865. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 10.

18. »Fryne«. (Fragment). Paryż, 1867. Olejny na płótnie. Własność Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.

19. Noc na lagunach. Śniatynka, marzec 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 10.

20. Ślepy cygan-grajek. Śniatynka, styczeń 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 10.

*21. Dwie matki. Śniatynka — Lwów, lato 1866. Olejny na płótnie. Własność dr. A. Śmiałowskiego w Warszawie.

22. »W minach«. Śniatynka, styczeń — marzec 1866. Olejny na płótnie. Własność hr. Władysława Zamoyskiego w Kórniku.

**23. Pochód na Sybir. I. Wiedeń, październik 1865. Rysunek kredką i węglem. Własność p. M. Obermüllnerowej w Wiedniu.
24. Szkółka wiejska. Śniatynka. 1865/6. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 10.
25. Pochód na Sybir. II. Paryż, styczeń, 1867. Rysunek kredką. Własność ks. Czartoryskich w Gołuchowie.
26. Gość w pracowni. Paryż, 1867. Olejny na desce. Własność p. dyr. J. Skupniewicza w Kołomyi.
27. »Rekreacya na Sybirze«. Pieniaki, koniec lipca 1866. Rysunek kredką. Własność JE. hr. Alfonzyny Dzieduszyckiej we Lwowie.
28. Pastuszki. Śniatynka — Paryż, 1867—7. Rysunek kredką. Właściciel nieznany.
29. »Wojna«. I. »Pójdź za mną przez padół płaczu!« Kraków — Poręba, październik 1866. Rysunek kredką. Własność J. C. M. cesarza Franciszka Józefa w Gödöllö.
30. II. »Kometa«. Pierwsze opracowanie. Poręba, październik 1866. Rysunek kredką. Własność Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.
31. »Wojna«. XI. »Ludzkości, ty rodzie Kaina«. Paryż, początek maja 1867. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 29.
**32. List Artura Grottgera, pisany z Wiednia w styczniu r. 1859 do Marcelego Maszkowskiego w Monachium. (Faksymil).

INDEKS.

UZUPEŁNIENIA.

Do str. 36. Domysł mój był słuszny. Wystawiona w r. 1906-ym litografia nie jest dziełem Grottgera, lecz zupełnie nieznanego rysownika dyletanta lwowskiego, Jana Gołembiowskiego, jak to wynika z egzemplarza nie obciętego tej litografii w Bibliotece hr. Baworowskich. (Uprzejma notatka p. dr. Z. Batowskiego i dr. Kotuli).

Do str. 320. Do rzędu wybitnych dzieł, skonstruowanych na idei antytezy, należy także piękny obraz »Dwie matki« (p. tablica). Ta sama idea antytezy przyświecała artyście, gdy on w pierwszych dniach listopada r. 1866 przelotnie zamierzał skomponować Wojnę w dwóch seryach zupełnie oddzielnych, por. str. 517, a szczególnie str. 518.

Do str. 343. Przeciwko mej hypotezie przemawiają wszakże oba szkice, jeden do pochodu pogrzebowego »Lud polski i szlachta«, drugi do »Pierwszej ofiary«, publikowane przez p. Elig. Niewiadomskiego w »Tyg. Illutr.« 1897. Nr. 50, str. 979 i nast.

Do str. 418. Dwa dalsze akty kobiece, jeden stojący, jak Fryne, a drugi leżący (z r. 1857 ?), znajdują się w Muzeum Narodowem w Krakowie, trzeci, bardzo piękny, w posiadaniu p. H. Piątkowskiego w Warszawie; dwa piękne akty męskie, rysowane sangwiną a, sądząc po wielkiej linii konturu i po splecionych literach monogramu, pochodzące conajwcześniej z r. 1861—2, posiada prof. dr. Jerzy Mycielski w Krakowie. (Por. str. 292).

Do str. 477. Wykonał Grottger także winietę dla »Chochlika«, o czem bliżej Wł. Zagórski (p. Bibliografia). Karykatury polityczne »Chochlika«, znaczone »A G«, są pracami nie jego ręki, lecz Andrzeja Grabowskiego.

Do str. 513. Cenne stwierdzenie podanego przezemnie tu faktu z wspomnień z mych lat dziecinnych, że Grottger wykonał karton z »Walką królów-szkieletów«, znajduję — podczas kończącego się druku — w następujących słowach cennej rozprawki A. Szczepańskiego (A. G. str. 59): »Wojnę, jak ją obejmował cały plan artysty, składają następujące obrazy: Na winiecie dwa szkielety w koronach, które walcząc ze sobą trzymają się pod gardło«. A Alfr. von Wurzbach (»A. G-s. Skizzenbuch 1874), pisze: »Die zeitgemässe Titelvignette, zwei miteinander ringende gekrönte Skelette, die sich gegensetig an der Kehle fassen, wurde in der Folge durch eine andere ersetzt!« Tembardziej dziwię się, że z archiwum p. H. O. Miethego tej winety czy też kartonu nie znalazłem. Czyż byłaby policya tak gruntownie konfiskowała?

OD AUTORA.

Spełniam tylko z obowiązków najmilszy, prosząc Panią Wandę Młodnicką, by raczyła przyjąć zapewnienie mej najszczerszej wdzięczności za wielką życzliwość, okazaną mi w tej pracy, za tak liczne i cenne wiadomości i za łaskawe pozwolenie korzystania z korespondencyi i dzieł Artura Grottgera, które ona — już pół wieku — przechowuje z pietyzmem tak szlachetnym, płynącym zarówno z uczuć osobistych, jak i z świadomości, że w tych listach i dziełach spoczywają klejnoty naszego skarbu narodowego.

Obok niej i najbliższej rodziny artysty, — a pozostaje z niej dziś już tylko brat, Jarosław, tak mi życzliwy — nikt artyście nie był bliższym nad Stanisława Tarnowskiego w Śniatynce. Odczuwam to jako krzywdę, wyrządzoną mi losem, że nie mogę już złożyć w darze tego dzieła jemu, który je popierał z całą życzliwością wzniosłego serca i umysłu. Ale szlachetne tradycye w dworze śniatynieckim nie zamierają, a wdzięczność moja zamieniła się w cześć dozgonną!

Zaiste już chyba tylko entuzyazmowi wzniosłego umysłu dla sztuki Grottgera, mogę przypisać pomoc, udzieloną mej pracy przez p. hr. Maryą Pappenheimównę, siostrę hr. Aleksandra. Nie spoczęła, aż wreszcie — po półtorarocznych poszukiwaniach — odnalazła owe »Trzy dni z życia rycerza polskiego«! A wdzięczność moja jest tem większą, iż, zdaniem mojem, zyskaliśmy w tem dziele główną sprężynę w misternym mechanizmie duchowej konstrukcyi artysty.

Me badania raczyli najuprzejmiej poprzeć dostarczeniem mi dat biograficznych i wiadomości o nieznanych dotąd pracach: Sekretaryat c. k. Akademii sztuk pięknych w Wiedniu, p. hr. Attems-Heiligenkreuz w Tryeście, p. dr. Z. Batowski we Lwowie, p. dr. Bromorsky w Pradze, ks. Jerzy Czartoryski w Wiązownicy, dyr. dr. Dornhöffer w Wiedniu, JE. hr. Alfonzyna Dzieduszycka we Lwowie, hr. Marya Hangwitzówna w Monachium, p. dyr. Heiling w Żywcu, p. dyr. Kallay w Krakowie, p. dr. Jerzy Kieszkowski w Wiedniu, p. dyr. Emil Koderle w Preszburgu, p. Kołaczkowska we Lwowie, p. M. Konopkowa w Krakowie, p. dyr. dr. Kopera tamże, pp. dr. Kotula i prof. Kubala we Lwowie, sekretaryat wiedeńskiego »Kunstvereinu«, p. dr. Stan. Larysz Niedzielski w Śledziejowicach, p. Laszowski we Lwowie, pp. dyr. Leisching i H. O. Miethke w Wiedniu, pp. Karol Maszkowski i prof. Jerzy hr. Mycielski w Krakowie, p. hr. Zygfryd Pappenheim w Iszka Szent-György, p. St. Pilecki we Lwowie, p. Leon Podlewski w Czernielowie, ks. Wł. Sapieha w Krasiczynie, pp. dyr. Schäfer i dr. Scheiner w Wiedniu, p. dyr. dr. Suida w Gracu, hr. Jan Tarnowski w Chorzelowie, pp. radca Thomas, baron Wilh. Weckbecker i prof. R. M. Werner w Wiedniu, — a z dziś już zmarłych, prof. K. M. Górski w Krakowie, dyr. L'Allemand w Wiedniu, p. Micewski w Tuczępach i poseł Żak w Pradze.

Że dzieło moje, obliczone pierwotnie na rozmiary skromniejsze, mogło się okazać w szacie tak okazałej i wytwornej, zawdzięczam »Towarzystwu Nauczycieli Szkół Wyższych« we Lwowie, i jego prezesowi, szanownemu koledze K. Twardowskiemu.

Wydawca »Nauki i Sztuki« p. prof. Tadeusz Pini, który w cennej pracy p. Witkiewicza o Matejce dał naszej publiczności jedno z dzieł najpiękniej i najrozumniej wydanych, zaskarbił sobie trwałą i stałą pomocą i iście przyjacielską uczynnością na mą głęboką wdzięczność. Daję jej tu wyraz tem szczerszy, że ona się należy równocześnie i wybitnemu znawcy, jakoteż entuzyastycznemu wielbicielowi Artura Grottgera.

WAŻNIEJSZE POMYŁKI DRUKU.



Str.	wiersz	zamiast:	ma być:
21	8 od góry	»telektonicznych«	tektonicznych
49	9 od dołu	30/9 1860	30/7 1860
66	11 od góry	Marykowskich	Maszkowskich
77	w podpisie	I. P. N. Geiger	Karol Geiger
135	» »	1861—66	1861
139	9 od góry	go nabył	je nabył
140	6 od góry	Rydygiera	Rüdigera
144	8 od góry	Odenburgem	Ödenburgiem
170	7 od góry	zbliżającego	zbliżającego się
189	w podpisie pod kliszą	Monachium (?)	Monachium,
198	11 od dołu	»Dzieje rycerza«	»Zywot rycerski«
213	13 od góry	irycznych	lirycznych
214	4 od góry	Nadiera	Nodiera
214	15 od góry	obu braciom	obu
232	3 od góry	wiedeńskiej izby przemysłowej	c. k. muzeum handlowego
235	12 od dołu	pracą	pracę
246	1 od góry	ba-rokietom	ba-rokistom
248	20 od góry	nudzi	znudzi
250	10 od góry	ostrowach	ostrowiu
250	13 od góry	ostrożności	ostrości
277	14 od dołu	geniuszu, jemu kongenialnego	geniuszu kongenialnego
278	8 i 7 od dołu	St. Sozańskiego w Kornalowicach	hr. St. Tarnowskiej w Śniatynce
287	19 od góry	krewne	pokrewne
290	3 od góry	akwareli	litografii
302	11 od góry	Rejchmana	Rejchana
306	11 od góry	przedstawił	przedstawiał
314	7 od dołu	str.	Nr.
316	4 od góry	17 (?)	18
316	14 od góry	204	202
318	5 od góry	konsekwentnej, przemiany	, konsekwentnej przemiany
328	2 od góry	krótka — i	krótka, — —
328	7 od góry	rozwiały	rozwarły
329	15 od góry	strony	sceny
330	8 od dołu	recedywy z dawną	recedywy w dawną
330	3 od dołu	przeważa	przemawia
333	4 od dołu	intenzywne prace	intenzywnej pracy

Str.	wiersz	zamiast:	ma być:
335	9 od dołu	odbity	odbitych
342	20 od dołu	V Km	V K
350	19 od dołu	idealizmie szlachetności	idealizmie, szlachetności
351	3 od góry	rozwieszane	rozwieszone
357	5 od dołu	Mauerhofgasse	Mayerhofgasse
359	2 od góry	najlepszej	najbliższej
360	3 od góry	passepartouts	passepartout
361	8 od dołu	takim samym	na takim samym
364	18 od dołu	formułki artystycznego	formułki, artystycznego
369	1 od góry	powstania	powstania,
369	9 od góry	dworu, leżącego w zgliszczach	zgliszcz spalonego dworu
369	7 od dołu	estetycznie — idealne	estetyczno-idealne
372	6 od dołu	bywają	bytują
373	7 od dołu	bardziej	mniej
375	4 od dołu	braci L'Allemandów	obu L'Allemandów
379	2 od dołu	w tym wyższym	w tem wyższym
385	6 od góry	stepem	stępem
390	7 od góry	tym	tamtym
390	1 od dołu	(Nr. 263) kompozycya	kompozycya
402	3 od góry	zaraz	teraz
405	6 od góry	łącząc	łączy
406	7 od góry	z Wiednia artysty, który tym darem	z Wiednia. Artysta tym darem
417	8 od dołu	współgenialny	kongenialny
420	7 i 6 od dołu	żyłka. Kolorywymi	żyłka humorystyczna. Kolorowymi
426	15 od dołu	ułożyła	włożyła
429	2 od góry	I pierwsze	. Pierwsze
430	2 od góry	słowa	słońca
431	21 od góry	wywołał	przywołał
440	15 i 14 od dołu	elegancyi międzynarodowego	elegancyi i międzynarodowego
470	1 od góry	jakiemi	jaką
481	4 od dołu	Giacomotte	Giacomotti
505	6 od góry	widziałeś	widziałaś
505	7 od góry	przeczułeś	przeczułaś
509	10 od góry	Beatryksy	Beatryczy
516	14 od dołu	co prawda, na	co prawda, i na
517	1 od góry	redakcye	szkice
520	11 od góry	uczy się	korzysta
520	20 od góry	innych cyklach	w »Warszawie« i »Lituanii«
532	12 od góry	owa	ona
559	21 od góry	Nr. 4	Nr. 4, obecnie jak Nr. 15.



SPIS RZECZY.

WSTĘP.

CZĘŚĆ PIERWSZA.

EPOKA SZTUKI CHARAKTERYSTYCZNEJ 1847—1858.

I.

(W DOMU I W SZKOLE. 1837—1854).

Pierwsze wykształcenie artystyczne. Miniaturowy typ portrecików. Rok 1847 jako najwcześniejsza data na oryginalnej pracy. Rysownik koni. Wpływ litografii Albrechta Adama. 38—42. — Akwarelowe bitwy Grottgera różnią się głównie motywem konstruktywnym od litografii Adama. Znaczenie architektury dla jego sztuki. 42—46.

Jan Maszkowski jako malarz i nauczyciel. Nauka i wpływ Juliusza Kossaka. Późniejszy stosunek obu artystów. 46—49.

Artur Grottger w szkole krakowskiej (1849—1854). Łuszczkiewicz, Stattler, Kremer. Wpływ Orłowskiego. 49—50. — Akademizm a dyletantyzm w sztuce polskiej. 50—51. — Motyw Czerkiesów. 51—52. — January Suchodolski i jego cykl. 52—53. — Jesień 1854 spędzona we Lwowie. Ówczesne życie, lektura i prace Grottgera. 53—55.

Charakterystyka prac Grottgera w pierwszem siedmioleciu 1847—1854. Szalony temperament pierwszych ataków. Moment eksplozywny i napięcie psychologiczne tych obrazów. Wysoki dar organizowania mas. Konstruowanie obrazów w liniach skośnych i przekątnych. 55—59. — Koloryt obrazów tej epoki. Obraz olejny: »Odbicie łupu Tatarom« powstaje nie 1851, ale 1854. 59—64. — Dążność do kontrastów barwnych. Znaczna przewaga ilościowa i jakościowa dzieł barwnych nad rysunkami w tej epoce. 64—66.

II.

W WIEDNIU (1855—1858).

(PIERWSZE LATA AKADEMII WIEDEŃSKIEJ. 1855—1858).

Grottger bawi w Wiedniu z małemi przerwami lat 10. Stąd konieczny związek między jego sztuką a wiedeńskiem *milieu*. 66—67. Trzy główne czynniki, wpływające tu na jego sztukę: I. Akademia i sztuka wiedeńska. II. Teatr. III. Życie wielkiej stolicy.

I. Akademia i sztuka wiedeńska. 68—98. — Typ pozaszkolny pierwszych dzieł wykonanych w Wiedniu. 68—70. — Akademia wiedeńska na Annagasse. 70. — Określenie kwestyi wpływów, którym młody artysta podlega. 71—72. — Tryb nauki w Akademii. Dyrektor Ruben i stosunek artysty do niego. 72—73. — Karol Blaas o Grottgerze. 73—74. — Karol Wurzinger. 74—75. — Karol Mayer. 75—76. — P. I. N. Geiger, charakter jego sztuki i wielkie jej znaczenie dla rozwoju Grottgera. 76—79. — Stanowisko Józefa Führicha, jego freski w kościele Altlerchenfeld. Nazarenizm. 79—82. — Moment klasycystyczny w sztuce Grottgera. Wpływ Canovy a rysunek »Zmierzch, Zorza, Noc«. 82—85. — Obraz Quadala. Neoromantycy. Karol Russ. 85—87. — Rodzajowość w sztuce wiedeńskiej. J. P. Krafft. Dannhauser. Fendi. Waldmüller. Strassgschwandtner. Przyjaciele artysty: Leopold Müller i Laufberger. 87—93. — Waldmüller i naturalizm. Zwrot ku sztuce holenderskiej. Wpływ przelotny, ale widoczny dzieł rodzajowców holenderskich na sztukę Grottgera. Kopiuje Wouvermanna. 93—97. — Artur Grottger o wielkich mistrzach malarstwa (Rafael, Tycyan, Dürer) i o rysownikach XVIII i XIX wieku (Flaxmann, Schnorr i t. d.). 97—98.

II. Teatr. Znaczenie teatru dla życia umysłowego Wiednia. Wpływ teatru na sztukę w ogóle. Nastrój melodramatyczny w dziełach Grottgera. Wpływ sceny na jego pierwsze obrazy dramatyczne. Rysunki do »Anny Oświecimówny«. W nich pojawia się po raz pierwszy kobieta w sztuce Grottgera. Teatromania Grottgera. Portrety kobiece charakteryzowane jako postacie z dramatów. 98—104.

Giulietta Ristori. 104—106. Grottger pisarzem dramatycznym (?) 106. — »Powrót Małgorzaty z kościoła« i »Małgorzata w kościele«. 107—109. — Podstawowa różnica między Grottgerem a Matejką. 109. — Szkicownik p. Wł. Federowicza. 110—112.

CZĘŚĆ DRUGA.

EPOKA SZTUKI IDEALNEJ 1859—1867.

III.

(ZARYS BIOGRAFICZNY OD STYCZNIA 1859 DO LIPCA 1865).

(ANALIZA DZIEŁ 1858—1865. I. OBRAZY OLEJNE).

(ANALIZA DZIEŁ 1858—1865. II. PRACA ILUSTRATORA).

Po przybyciu do Paryża najpierw dłuższy zastój w pracy. Od pierwszego listu zmieniony nastrój zwierzeń. Wzmaga się wrażliwość na ujemne strony ducha ludzkiego 535. Wrażenia ujemne z publiczności paryskiej przy zabawie i w kościele. Struna głęboko religijna. 536. — Zwierza się z wielkich wątpliwości co do wykonanych kartonów, widzi w nich »zamiast akordów. sznerkle i tryleryc«. Rysunki Bidy i nowa otucha. 537—8. — Przeprowadza radykalne zmiany najpierw w »Losowaniu« i »Pożegnaniu«, dalej pod koniec lutego w »Pożarze« i »Zniszczeniu«. 539. — O Matejce i idealnych cechach i dążnościach własnych. Krytyka Gerôme'a i jej wpływ. 540.

Sztuka francuska w r. 1867. Flandrin a Führich. Możliwy wpływ obrazów Ingres'a. Ary Szeffer a Artur Grottger. 541. - Prawdopodobny wpływ obrazów i kartonów Delaroche'a. 541-2. — Glaize'a »*Spectacle de la folie humaine*« powstaje prawdopodobnie pod wpływem »Wojny«. 542-3.

Realizm francuski uznany jako podstawa techniczna. Z 21-ym marca podejmuje na nowo pracę twórczą nad Wojną (po blizko trzechmiesięcznej pauzie). »Głód«. 543. — Od Końca marca do 7/4 tworzy »Szpiega«. Od 8/4 do 24/4 tworzy »Pobojowisko« (»Ludzie czy szakale?«). 23/4 koncepcya »Świętokradztwa«. Zarzuca pomysł obrazu »z miną wybuchającą«. 5/5 koncepcya końcowego obrazu. Przenosi »Zniszczenie« na miejsce dziewiąte. 544.

Krytyka Giacomottiego. Grottger zaciera rysy portretowe Artysty i Beatryczy. 27-go maja koniec dzieła. 545. — Znaczenie Paryża dla idei tego dzieła. Tu rodzi się twórcy stały obraz wiecznego zła. Ostatnie trzy obrazy są sumą całości. Kartony okresu porębskiego nie sięgają do wyżyn idei, 546, końcowe przerastają ją, dając syntezę występku, symbol złego. »Psalmy« Krasińskiego i »Wojna« Grottgera. Dante i Michał Anioł. 547. — Przeświadczenie twórcy o szczytności zdobytego stanowiska. Zakończenie. 548.

DRUK UKOŃCZONO W PAŹDZIERNIKU 1910.




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 12 19 04 007 5